

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

MARCH

1949

MARS



CONTENTS

SOMMAIRE

MEYER SCHAPIRO: THE PLACE OF THE JOSHUA ROLL IN BYZANTINE HISTORY. † HANS TIETZE: UNKNOWN VENETIAN RENAISSANCE DRAWINGS IN SWEDISH COLLECTIONS. † PAUL MESPLÉ: UNE ÉCOLE DE PEINTURE PROVINCIALE FRANÇAISE AU XVII^e SIÈCLE, L'ÉCOLE DE TOULOUSE. † JEAN ALAZARD: MANET ET COUTURE. † BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFAELCH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLAENDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professor, Basle University, Switzerland;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
BELLE DA COSTA GREENE, Former Director of The Pierpont Morgan Library, New York;
PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director of the Victoria and Albert Museum, London;
JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.

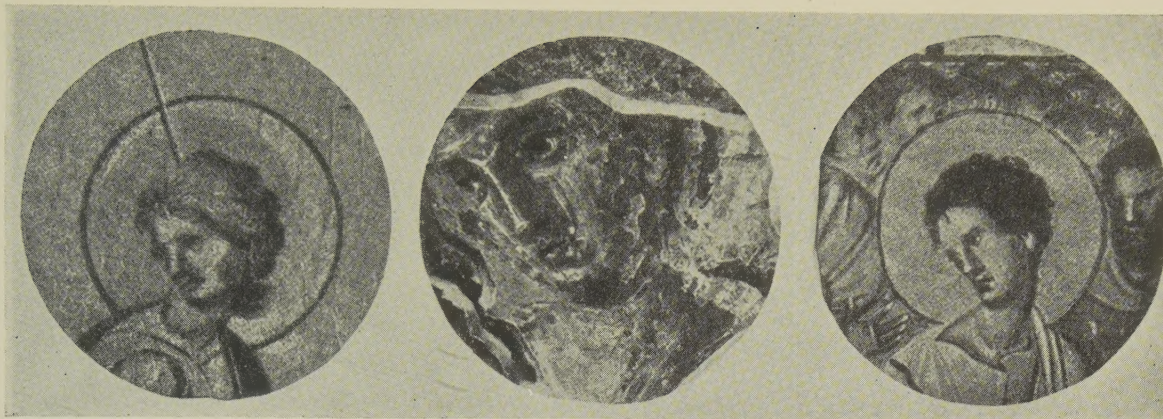


FIG. 1. — Heads from: A. The Joshua Roll; B. Sta. Maria Antiqua; C. The Paris Psalter (After MOREY).

THE PLACE OF THE JOSHUA ROLL IN BYZANTINE HISTORY*

THE Joshua manuscript in the Vatican library (Palatine gr. 431) is the unique surviving example of what is generally regarded as a late classical type of picture book, the horizontal roll with a continuous succession of narrative scenes explained by a text below.¹ That it was copied from a roll of the early Christian period has been assumed by almost everyone who has written about

* This paper was read at the *Premier Congrès International Byzantino-Slave et Oriental*, held in New York, at the Ecole Libre des Hautes Etudes on April 28, 1946.

1. It is reproduced in facsimile in: *Il Rotulo di Giosué. Codices e Vaticanis Selecti*, V, Milan, 1905.



FIG. 2A. — Achar before Joshua. — Vatican manuscript, gr. 746, fo. 448.



FIG. 2B. — The Stoning of Achar. — Vatican Manuscript, gr. 746, fo. 449.

it. Professor Morey has even supposed that the ultimate model was a picture book of the II Century A.D., perhaps a Jewish Alexandrian work.²

The question that has not been raised so far in the literature, and that I propose to consider here, is: why was the Joshua Roll produced in the Middle Ages, centuries after the horizontal roll form had gone out of use? It is so contrary to Medieval practice that a special complex of interests must have prompted the revival of the long outmoded form. In the period between the II and IV Centuries A.D., the codex had replaced the roll as the standard structure of the book. The illustrations of the ancient rolls were adapted then to the requirements of the codex form. Where they were continuous narrative pictures, like those of the Joshua Roll, they were cut up into small segments and sometimes framed.

This, at least, has been the common idea of the process until recently when an Austrian scholar, P. Burberl, in the course of a study of the Vienna *Genesis*, denied that continuous roll illustrations were ever known in Antiquity.³ The Joshua Roll, he thinks, is a new creation of the X Century. He failed to take into account, however, the many evidences of the copying of an earlier model in the Roll, not simply in the costumes and buildings and other objects of an older type, but in the errors and omissions, of which some could be corrected through related works, the illustrated Octateuch manuscripts of the XI to the XIII Centuries.⁴ The text below the drawings in the Joshua Roll contains blank spaces, which can only be explained by the faintness or disappearance of parts of the writing in the ancient model before the eyes of the scribe. Since this text was a summary account of the

2. C. R. MOREY, *Early Christian Art*, Princeton, 1942, p. 71. Cf. also J. STRZYGOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik* in: "Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften" (phil.-hist. Klasse), LI, 2, 1906, p. 182.

3. P. BUBERL, *Das Problem der Wiener Genesis* in: "Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien," N. F., X, 1936, pp. 26, 27 and 40.

4. On the evidences of copying and the relation to the Octateuchs, see: *Il Rotulo di Giosué*, pp. 13 ff.; J. STRZYGOWSKI, *Der illustrierte Octateuch in Smyrna*, appendix to *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus* (*Byzantinisches Archiv*, Ergänzungsheft, II, 1899), pp. 113 ff.; G. MILLET, *L'Octateuque Byzantin*, in: "Revue Archéologique," 1910, II, pp. 71-80; and, more recently, H. GERSTINGER, *Die Wiener Genesis*, Vienna, 1931, p. 163.



FIG. 3. — Achar before Joshua. — The Joshua Roll. — Vatican Ms., Palat. gr. 431

action, excerpted from the Septuagint and specially adapted to the illustrations, the omissions can hardly have been due to the defects of a complete Bible manuscript which was consulted for this purpose in the X Century.⁵ Besides, in the scene of the hanging of the king of Ai on the forked gallows (*furca*), an ancient instrument, the soldier, whose whole posture indicates that he is attacking the king with a spear, has nothing in his hands.⁶ In another scene there is a strange figure emerging from a tub in a landscape; comparison with the versions of the subject in the Octateuchs, in which the same figure appears as a carved relief bust on a classic tombstone, reveals that the artist of the Joshua Roll had misunderstood his model.⁷

These few details are enough to prove that the Roll is no original creation, but must go back to an older work with a corresponding cycle of images.

Moreover, the process whereby such a cycle was adapted to the codex form can be reconstituted through the related Octateuch manuscripts. The framed miniatures illustrating the book of Joshua in these manuscripts agree so closely with each other and with the pictures in the Vatican Roll, that they must all descend from a common archetype, although certain differences among them indicate that the five surviving illustrated Octateuch manuscripts were not copied directly from one work, and surely not from the Joshua Roll. It is apparent, however, that the archetype of the miniatures was a roll like the Vatican manuscript. The evidence for this is in the misunderstandings and peculiarities in several

5. See: H. LIETZMANN, *Zur Datierung der Josuarolle*, in: *Mittelalterliche Handschriften, Festgabe zum 60. Geburtstage von H. Degering*, Leipzig, 1926, pp. 181 ff.

6. *Il Rotulo*, pl. XI.

7. Cf. *Ibid.*, pl. I, and *Testo*, pl. B. 2, for the miniature in the Vatican Octateuchs (gr. 746).



FIG. 4A. — The Gibeonite Messengers and the Miracle of the Sun. — The Joshua Roll. — Vatican Ms., Palat. gr. 431.

of the Joshua illustrations in the Octateuchs that must have arisen in the process of cutting up an originally continuous pictorial narrative into enclosed episodes.

In one such enclosure, the scene of the *Stoning of Achar* (Fig. 2B), there occurs at the left an unmotivated group of figures, detached and meaningless, which belongs to the preceding action (Fig. 2A).⁸ The relationship to the latter is perfectly clear in the Joshua Roll where the group is properly placed (Fig. 3).

This kind of error was due in part to the fluid, continuous representation of groups in the model. In spite of the closure of some actions in the Joshua Roll by trees and rocks and elements of architecture — the *Meeting of Joshua and the Divine Messenger* is the clearest example — there remains a considerable overlapping of episodes. In the *Miracle of the Sun during the Battle with the Amorites* the moon is far to the left, above the preceding scene of the *Gibeonites begging Joshua's Help* (Figs. 4A and 4B). In the Octateuchs it has been brought within the same enclosed field as the sun (Fig. 5).⁹

The great diversity of the framed fields in the Octateuchs — some narrow; others broad and even including two or more incidents; still others divided into distinct scenes by a vertical or horizontal line (sometimes with figures of different scale in adjoining episodes) — suggests that the miniatures of the Octateuchs owe their varied format to the varying breadth of the unframed scenes in the continuous cycle of the original roll.

We do not know when this cycle was broken up into the framed pictures preserved in the Octateuchs. Perhaps already in early Christian times. It is possible, however, that the change took place as late as the IX or X Century,¹⁰ if the original had not been copied in the intervening period. But after the IV or V Century it

8. For the example in Vatican gr. 746, see: *Il Rotulo, Testo*, pl. D. 2; for the Smyrna Octateuchs, D. HESSELING, *Miniatures de l'Octateuque Grec de Smyrne*, Leyden, 1909, pl. 85, No. 284; for the Constantinople manuscript: T. USPENSKY, *The Octateuch of the Seraglio in Constantinople* (in Russian), in "Izvestiya" of the Russian Archeological Institute at Constantinople, XII, Sofia, 1907, p. 163 (fol. 484).

9. In Vatican gr. 746, *Op. cit.*, pl. E. 6; in the Seraglio ms., *Op. cit.*, pl. XXXVIII, No. 249; the Vatopedi ms., *Ibid.*, No. 250; the subject is missing in the Smyrna ms.

10. As suggested by MILLET, "Revue Archéologique," 1910, II, p. 80.



FIG. 4B. — The Gibeonite Messengers and the Miracle of the Sun. — The Joshua Roll. — Vatican Ms., Palat. gr. 431.

would certainly have been unusual to reproduce the roll model as such.

It is most surprising therefore to find in the Joshua Roll a reversion to the ancient form. Was the manuscript one of a larger corpus of rolls forming a complete Octateuch? Or was the book of Joshua the only one singled out in this way for reproduction in a roll? Such questions cannot be answered with certainty; we are dealing with a unique surviving object of a class that might conceivably have been common.



FIG. 5. — Joshua and the Miracle of the Sun. — Vatican Ms., gr. 746, fo. 453.

But I shall risk the hypothesis that only the book of Joshua was reproduced in roll form.

In treating this problem, we must also recognize the difficulty in dating the Joshua Roll, which arises in part from the fact that it is a copy of a much older work. It has been placed in various periods, ranging from the V to the X Century, by scholars of authority in the field of Byzantine art. The editor of the facsimile edition assigned the manuscript to the later VII or early VIII Century; but the growing consensus today is that the Roll belongs to the X.¹¹ That is the obvious date of the writing underneath (and sometimes within) the paintings, and the style of these paintings resembles most closely various works of the X Century.

In recent years Professor Morey has persistently argued for an earlier date.¹²

11. This is the view of WEITZMANN, BUCHTHAL, GERSTINGER, BUBERL, FRIEND, DER NERSESSIAN, TIKKANEN, WULFF, NORDENFALK, etc.

12. See his *Notes on East Christian Miniatures*, in: "Art Bulletin," XI, 1929, pp. 21 ff., 46 ff.; *The Byzantine "Renaissance,"* in: "Speculum," XIV, 1939, pp. 139-159; *Early Christian Art*, Princeton, 1942, pp. 70 ff., 191 ff.

He believes that the few uncial labels within the scenes are of the VII or early VIII Century and that the minuscule writing below is a much later addition to the Roll; in his eyes the miniatures are so similar in style to the frescoes of about 700 in the Roman church of Sta. Maria Antiqua that they might well be the work of the same group of Alexandrian artists (or their pupils) who, he conjectures, fled to Italy and Constantinople upon the Arab conquest of Egypt.¹³

It is impossible to examine these arguments exhaustively in a short paper, but the following objections seem to me sufficient.

The difference between the capital and minuscule writing is less decisive for the dating than has been supposed. In the Bible of Leo in the Vatican (Regina gr. 1),¹⁴ a work which Morey believes to be of the early X Century, we find just this combination of capital and minuscule inscriptions. It is worth noting also that in the Paris Psalter (Bibl. Nat., MS. gr. 139), the text is in minuscule writing, the headings in capitals, and the labels of the miniatures in capitals alone,¹⁵ a practice that is not uncommon in Middle Byzantine books. The uncial forms of the capital labels in the Roll and the Psalter are also employed for the text of Greek manuscripts all through the IX and X Centuries in varying styles.¹⁶

These uncials are most difficult to date, since they are archaistic types in an age when minuscule writing has become the chief book hand; a prudent paleographer would hesitate to assign an uncial label to a definite period without a most careful study. No one, to my knowledge, has thus far tried to determine the age of the uncials in the Joshua Roll by a systematic comparison with dated manuscripts or inscriptions. Their forms seem to me perfectly compatible with a date in the X Century, although I would hardly venture to say that such uncials are absolutely excluded in the IX or the XI.

According to Morey, the labels in the miniatures of the Paris Psalter are contemporary with those of the Joshua Roll. Yet they are quite different in style, the former being more decidedly Medieval in character, more elaborately articulated, somewhat like the accompanying miniatures, with marked horizontal strokes across the top and bottom of certain letters (*alpha, beta, delta*). They are, in any case, less faithful to the ancient models than the capital writing in the miniatures of the Bible of Leo, which Morey accepts as a work of the X Century.

His inference that the uncial labels of the Joshua Roll were written three

13. On this point he follows Miss MYRTILLA AVERY, *The Alexandrian Style at Sta. Maria Antiqua*, in: "Art Bulletin," VII, 1925, pp. 131 ff.

14. *Le Miniature della Bibbia cod. Vat. Regin. gr. I e del Salterio, cod. Vat. Palat. gr. 381* (Collezione Palaeogr. Vaticana, I), Rome, 1905, especially plates 7, 8, 10. See also MOREY, in: "Art Bulletin," XI, 1929, pp. 35 ff. and his *Early Christian Art*, 1942, pp. 192, 193.

15. They are reproduced in: H. OMONT, *Miniatures des Plus Anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pls. I-XIV bis. and H. BUCHTHAL, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1938.

16. See W. H. P. HATCH, *The Principal Uncial Manuscripts of the New Testament*, Chicago, 1939, for reproductions.

hundred years before the minuscules underneath the same scenes has little to support it and seems, on the face of it, improbable. He has been too ready, I think, to break up works into parts and to separate these in time, in order to save a theory. He has done this not only with the Joshua Roll, but also with the Paris Psalter of which he assigns the text to the X Century and the miniatures to the VII.¹⁷ It is true that in the Joshua Roll the two writings appear different in the color of the ink (although not consistently), and that they are by at least two different hands. But was there an interval of almost three centuries between them?

Let us recall that the pictures would have been unintelligible without the inscriptions which Morey admits are of the X Century. (The uncial labels are rather few and are restricted to less than half the scenes in the Roll.) This text is not the complete Septuagint version of Joshua, but an excerpted text and paraphrase which, with few errors, agrees with the illustrations and must have been conceived together with and for the illustrations of the model.¹⁸ If Morey were right, we would have to assume that when the present roll was copied from its model, certain of the labels within the scenes were transcribed, but that the writer neglected to copy the most essential text of all, which was indispensable for the comprehension of the scenes; some centuries later, however, a reader or owner bethought himself to return to the very ancient model which was still available and to transcribe the omitted writing, now rather faint and incomplete.

The resemblance of the Joshua Roll to the Paris Psalter and of both of these works to certain frescoes of Sta. Maria Antiqua in Rome is a more plausible argument for a date around 700. And indeed, by isolating elements from the Greek and the Roman works an arresting case can be constructed. But when we turn from such details of a head or a limb to entire compositions and consider the total aspect, the argument loses plausibility; nowhere in these frescoes of Sta. Maria Antiqua can be matched the landscape backgrounds of the Greek miniatures, the peculiar over-articulation of the statuesque figures and the synthetic construction of the parts, already so remote from classical art, in spite of the effort to recapture its spirit. On the other hand, in the details of the features, as in the landscape backgrounds, these Greek works are more sketchy and impressionistic.

Even the juxtaposition of the isolated heads from the Joshua Roll, the Paris Psalter and Sta. Maria Antiqua (Fig. 1), on which Morey builds his case for their

17. He had proposed a similar separation in the Etschmiadzin Gospels of 989, where he interpreted the canon tables as reemployed pages of the VI Century which were not filled with writing until the X ("Art Bulletin," XI, 1929, p. 7), a theory that had been first put forward by STRZYGOWSKI in 1891 and then abandoned by him in 1911 (in "Huschardzan," 1911, pp. 349, 350) after the observations of MILLET (in MACLER's article, "Nouvelles Archives des Missions," XIX, fasc. 2, 1910, p. 123). MOREY has now given up his opinion (*Early Christian Art*, 1942, p. 209, note 144) after the publications of Miss S. DER NERSESSIAN and PROF. WEITZMANN on this manuscript in 1933.

18. This has been clearly demonstrated by LIETZMANN in the article cited in footnote 5 above. PROF. MOREY's attempts to answer him ("Art Bulletin," XI, 1929, pp. 46 ff., and "Speculum," XIV, 1939, p. 141) do not meet his arguments.

stylistic identity, is unconvincing.¹⁹ In the Roman fresco, the eyes are immensely enlarged and the surmounting eyebrows joined in a winged line — an expressive schema which we recognize as a characteristic motif of Christian inwardness in the traditional Byzantine image of the face and which corresponds in an evident way to the spirituality of these self-constrained and dignified figures; whereas the eyes and brows in the Greek miniatures in question are more summary strokes, equivalents of shadow and light, without spiritual evocation, as if the artist had retained in the more lively technique the emotional opacity of the eyes of remote classical sculpture.

It is this hybrid and often clumsy play of the illusionistic, the linear and the statuesque which is the distinguishing mark of the X Century pseudo-classical art of the Paris Psalter and the Joshua Roll and which has led to the contradictory characterizations of this art as plastic and pictorial. This much over-rated art, produced for the court or in connection with the court, naïvely strains to achieve effects of grandeur and force through statuesque postures, pedestals and sumptuous backgrounds, but lacks a concentrating pattern and a pervasive incorporation of the forms in a general order, such as determines the more deeply religious compositions of the preceding and later Byzantine art. Far from being a summit of Medieval painting, as often supposed, the Paris Psalter betrays a crisis in Byzantine art, a momentary deflection from its highest capacities and aims.

* * *

Let us assume then the correctness of the now more widely held view that the Roll is a work of the X Century and let us return to our first question, why this roll was produced in the X Century, when the codex form was prevalent.

The answer is to be found, I believe, in the new meaning that the book of Joshua acquired in Byzantium during the X Century. This book describes the reconquest of the Holy Land by the Jews and the X Century is the period of the Byzantine campaigns for the reconquest of the Holy Land and the other lost eastern provinces from the Arabs. In illustrating the book of Joshua, the Byzantines were recalling their victories over the Saracens and expressing their hope for the ultimate restoration of the most precious province of Christianity to the Church and the Empire. Between 922 and 944, a Greek army conquered Asia Minor and northern Mesopotamia and reached Aleppo; in 969 Antioch was captured by the army of Nicephorus Phocas; in 975 John Tzimiskes advanced through Syria and northern Palestine up to Jerusalem. He recounted his victories in a letter to the king of Armenia which has been preserved by an Armenian historian, Matthew

19. In "Speculum," *Loc. cit.*, pp. 152 ff. and in his *Early Christian Art*, 1942, pp. 191 ff.

of Edessa. Here he speaks of the conquest of all Syria and Palestine, although his army was incapable of controlling this whole territory and soon retired.²⁰

Since we are unable to date the Roll more precisely in the X Century, it is impossible for us to say whether it was made before or after the campaign of Tzimisces. Perhaps a careful investigation of the script or the discovery of new works of this time will some day help us.

But we may consider here the meaning of the roll form and of the book of Joshua in the context of Byzantine history. The choice of the roll flows from the traditional imagery of triumph. In the Roman world the victories of the emperors Trajan and Marcus Aurelius were monumentalized in triumphal columns on which their campaigns were represented in a continuous spiral band. This Roman practice was maintained in the early Byzantine empire. In 386 Theodosius had such a monument, with sculptured scenes of his triumphal return from a military campaign, set up in Constantinople. It was followed in 402 by the similar column of Arcadius (Fig. 6). These two sculptured columns (now destroyed) once gave to the new imperial capital something of the aspect of Rome with its columns of Trajan and Marcus Aurelius.²¹

By the X Century this practice had died out. For a long period, to be sure, the Byzantine emperors had few important victories to celebrate. But even Justinian and the great Heraclius and Basil I created no triumphal columns. The abandonment of the practice is part of the general disappearance of monumental stone sculpture in Byzantium after the V Century. The same phenomenon may be witnessed in Latin Europe as well. There are no arches of triumph after Constantine, who had to reemploy old reliefs of Hadrian and Marcus Aurelius for his own arch in Rome.

When, therefore, in the X Century the Byzantines wished to celebrate a great victory against the Arabs, a substitute form was employed which was in accord with both the secular and religious symbolism of the Greek empire.

The resemblance of the Joshua Roll to the columns of triumph has often been remarked. The narrative relief winds around the column like the illustrated roll

20. On this campaign, see: ERNST HONIGMANN, *Die Ostgrenze des byzantinischen Reiches von 363 bis 1071*, Brussels, 1935, pp. 98 ff. and especially p. 103. The letter is translated by E. DULAURIER, *Chronique de Matthieu d'Edesse* (*Bibliothèque Historique Arménienne*), Paris, 1858, pp. 16 ff.

21. On the columns in Constantinople, see: J. STRZYGOWSKI, *Die Säule des Arkadius in Konstantinopel*, in: "Jahrbuch des kaiserlichen deutschen archäologischen Instituts," VIII, 1893, pp. 230-249; A. GEFFROY, *La Colonne d'Arcadius à Constantinople d'Après un Dessin Inédit* (*Monuments Piot*, II, 1895), pp. 99-130 and pl. X-XIII; TH. REINACH, *Commentaire Archéologique sur le Poème de Constantin le Rhodien*, in: "Revue des Etudes Grecques," IX, 1896, pp. 75-80; *Second Report upon the Excavations carried out in and near the Hippodrome of Constantinople in 1928 on behalf of the British Academy*, London, 1929, pp. 57 ff., figs. 57, 58 (fragments of the column of Theodosius); E. H. FRESHFIELD, *Notes on a Vellum Album Containing some Original Sketches of Public Buildings and Monuments, drawn by a German Artist who visited Constantinople in 1574*, "Archaeologia," vol. 72, 1921-22, pp. 87-104, pl. XV-XXIII; JOHANNES KOLLWITZ, *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, Berlin, 1941, pp. 3 ff. and pls. 1-9.

around its axial rod. The philologist Birt, in an excellent and fundamental work on the roll in art, has observed further that the column of Trajan, the first of its kind, was set up in a corner of the Forum between the Greek and Roman libraries that Trajan had founded.²² He supposed that the direct inspiration of the historiated column was the roll picture-book with continuous scenes of a military campaign. But in his exhaustive survey of the surviving texts of Antiquity which speak of book illustrations, Birt was unable to cite a single passage concerning a picture-book like the reliefs of the columns or like the Joshua Roll; these notices tell us rather of isolated images which help to clarify a text, but of nothing comparable to the pictorial roll that interests us here. If a Latin commentary²³ on Jerome mentions historical pictures on papyri which have been brought from Egypt, the text is a work of the XII Century.

It has also been argued that such illustrated rolls must have existed prior to Trajan's column, because the idea of the spiral continuous relief "could hardly have occurred to an age that was not already used to the illustrated rotulus as a familiar form of bookmaking."²⁴ This argument has little weight; superposed banded reliefs were common on walls and even on columns, and there were also spirally fluted columns; the fusion of these two is conceivable, if we are to look for the origin of a new form in the combination of already existing elements. But what is most significant is that the oldest book illustrations of pagan epics that have come down to us, in the Vatican *Virgil* and the Ambrosian *Iliad*, are framed miniatures with no apparent traces of an origin in a continuous roll cycle.

If there were pictorial rolls like the Joshua manuscript before the II Century A.D., the evidence for their existence is very weak. More likely, it seems to me, and more consistent with what we know, is the theory that the picture-book with continuous illustration, like the model of the Joshua Roll and perhaps the Vienna *Genesis*, originated *after* the creation of the first columns of triumph and was possibly influenced by these. To produce the reliefs of the columns required preliminary cartoons in continuous form; when copied for documentation or for sale (as we may surmise from the fact that details of these sculptures, hardly visible from below, were reproduced or described in subsequent literature and

22. *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig, 1907, pp. 269 ff. See also his article, *Buchwesen und Bauwesen*, in: "Rheinisches Museum für Philologie," N. F. 63, 1908, pp. 39-57.

23. *Die Buchrolle*, p. 307. BIRT assigned this writing to the V Century, although the first editor, DOM PITRA (1888), published it as an Irish work of the IX. But HASKINS has definitely identified the author, Moses of Greece, as the XII Century Hellenist, Moses of Bergamo (*Studies in the History of Medieval Science*, Cambridge, 1927, pp. 197-206). I am not sure, however, that the "*papyratias texturas*" mentioned by MOSES are papyrus books; the reference is perhaps to "historiated" textiles.

24. MOREY, *Early Christian Art*, p. 71. See also: LIETZMANN, *Op. cit.*, p. 185. BIRT's theory that the illustrated roll was the source of Trajan's column has been criticized and rejected by K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule*, Berlin, 1926, pp. 2, 3.



FIG. 6. — The Column of Arcadius in Constantinople. — (After GEFFROY).

art),²⁵ these cartoons formed a pictorial roll, like the modern drawing, fifty-two feet long, of the reliefs of the Arcadius column, now in the Louvre, and suggested perhaps similar pictorial rolls of Biblical epic and history when Christianity triumphed.

In identifying a recent victory over the Arabs with the Biblical campaign of Joshua, the Byzantines maintained an old indigenous tradition. At the very beginning of their history is the example of Eusebius who likened Constantine's defeat of Maxentius at the Milvian Bridge to the victory of Moses over Pharaoh on the Red sea. "As in the days of Moses himself and the ancient and godly race of the Hebrews, 'Pharaoh's chariots and his host hath he cast into the sea, his chosen horsemen, even captains, they were sunk in the Red Sea, the deep covered them' (Exodus XV, 1 ff.); in the same way also Maxentius and the armed soldiers and guards around him 'went down into the depths like a stone,' when he turned his back before the God-sent power that was with Constantine . . . So that suitably, if not in words, at least in deeds, like the followers of the great servant Moses, those who had won the victory by the help of God might in some sort hymn the very same words which were uttered against the wicked tyrant of old, and say: 'Let us sing unto the Lord, for gloriously hath He been glorified: the horse and his rider hath He thrown into the sea. The Lord is my strength and protector, He is become my salvation.' . . . These things and such as are akin and similar to them, Constantine by his very deeds sang to God the Ruler of all and author of the victory, as he entered Rome in triumph."²⁶

It is probably this conception of Constantine's victory as a Christian triumph that underlies the frequent choice of the Crossing of the Red Sea as a subject on the early Christian

25. BIRT, *Op. cit.*, pp. 306, 307. Note also that in the III Century Roman emperors (Septimius Severus, Maximinus) had paintings made of their campaigns and victories for public display (*Herodian*, III, 9; VII, 2).

26. EUSEBIUS, *Historia Ecclesiastica*, IX, 9. I quote from the translation by J. E. L. OULTON (Loeb Classical Library), II, 1932, pp. 361, 363.

sarcophagi.²⁷ And we may ask whether the connection with the emperor does not account also for the rendering of the same subjects in the Paris Psalter, where the figure of Pharaoh being pulled into the sea is so prominent. The importance of the rod of Moses in this scene has been explained by the same Constantinian interest; for this rod was brought to Constantinople as a holy object during the reign of the emperor who placed it first in a newly built church of the Virgin of the Rod and then had it transported to his own palace as a private relic.²⁸

In the X Century the Eusebian description was still alive in the minds of the Byzantines. The song of Moses and the Israelites upon their victory over Pharaoh,²⁹ which the historian puts into the mouth of Constantine, is prescribed by a later Constantine, the VII Porphyrogennetus, as the chant proper to an imperial triumph over the Arabs. This may be a literary reminiscence, but it expresses a real preoccupation of the time. The oldest surviving Greek manuscripts of Eusebius' *History* were copied in this period.

Such comparisons of the living monarch with the Biblical hero are thoroughly in the spirit of Medieval Christianity to which the Old Testament was the most secular part of the Bible, its pagan aspect. The New Testament, composed at a time when the Jews had no independent state, is poor in positive secular precedents, while the books of the Old Law abound in examples of royal power, heroism, leadership and divine aid. Melchizedek and Abraham, Moses and the Amalekites, Samuel and David, prefigure recurrent relationships of the Medieval church and state.

Among these Biblical figures, Joshua was the great antetype of the victorious general. Eusebius explains the name of Joshua as the Hebrew for "victory" and as the homonym of Jesus (Jeshua);³⁰ the Jewish hero was an image of the Saviour, but also the object of a theophany when there appeared to him in battle the divine messenger with the sword.³¹ An ancient equestrian statue in the Taurus forum in Constantinople was interpreted in the X Century as Joshua commanding the sun to stand still at the battle of Gibeon.³² The chronicler Cedrenus, wrote of him as

27. This has been well brought out by E. BECKER, *Konstantin der Grosse, der "neue Moses,"* in: "Zeitschrift für Kirchengeschichte," 31, 1910, pp. 161-171. The same idea was developed independently by L. VON SYBEL, *Christliche Antike*, II, Marburg, 1909, pp. 191, 215.

28. E. BECKER, *Op. cit.*

29. See his *De Cerimoniis Aulae*, II, 19, in: MIGNE, *Pat. gr.*, 112, col. 1138. Note also in the same work the frequent references to Moses' rod in processions and exhibitions of imperial treasures: I, 4 (cols. 103, 104), II, 15 (cols. 1103, 1104), II, 40 (cols. 1187, 1188); it was kept in the oratory of St. Theodore in the imperial chapel.

30. *Historia Ecclesiastica*, I, 3, 4.

31. *Ibid.*, II, 11. This is a frequent subject in Byzantine art. Joshua appears also in the Menologium of Basil II on September 1 (MIGNE, *Pat. gr.*, 117, cols. 21-24); the chief incidents in the summary account of his life are those of the Joshua Roll: Jericho, the Crossing of the Jordan with the People and the Ark, the Meeting with the Archangel, and the Miracle of the Sun.

32. See the anonymous account of the antiquities of Constantinople in *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, rec. TH. PREGER, 1907, II, p. 176 and MIGNE, *Pat. gr.*, 122, cols. 1215, 1216. The statue is also mentioned by Niketas Akominatas, *Pat. gr.*, 139, cols. 1045, 1046, after the anonymous writer.



FIG. 7. — Joshua and the Gibeonite Messengers, Byzantine ivory plaque. — Victoria and Albert Museum, London.

“that great and marvelous and admirable successor of Moses,” and of his miracle of the sun as “greater than the miracles of Moses.”³³ The pattern of the fall of Jericho reappears in a poetic account of the emperor Nicephorus Phocas at the siege of a Cretan city (in Arab hands) praying to God as his leader to destroy the walls of the town.³⁴ In the vernacular epic poem of the X Century, *Digenis Akritas*, which was based on incidents and political relationships of the wars between the Byzantines and Arabs in the preceding period, the palace of the hero is decorated with mosaics of Biblical and pagan heroes, terminating with “the glorious feats of Joshua.”³⁵

Among these mosaics are scenes from the stories of David and Moses, who recur in another creation of that time, the so-called aristocratic psalter, of which the Paris manuscript (Bibl. Nat., gr. 139) is the oldest example. The conception of a psalter of large format with full page prefatory miniatures, dominated by the royal figure of David and including the story of another king, Hezekiah, and the victory of Moses over the Egyptian Pharaoh, is characteristic for the culture of the X Century, whatever the dates of the models of the particular scenes.³⁶

The connection of the Joshua Roll with the secular sphere emerges finally in the choice of themes from the book of Joshua on Byzantine ivory caskets of the X and early XI Centuries. In general, such caskets are decorated with figures drawn from pagan mythology; they belong to a courtly world rather than to the church. It is interesting, therefore, to find on two of them, in the Metropolitan Museum, New York, and in the Victoria and Albert Museum, London, incidents from the story of Joshua,³⁷ and, on five others, isolated figures of soldiers which have been identified as copies from a Joshua cycle.³⁸

33. MIGNE, *Pat. gr.*, 121, cols. 123, 124; a similar statement by GEORGE HAMARTOLUS, *Pat. gr.*, 110, cols. 193, 194.

34. THEODOSIUS DIACONUS, *Acroasis De Expugnatione Cretae*, *Pat. gr.*, 113, cols. 1001, 1002.

35. VIII, 2828 (ed. C. SATHAS AND E. LEGRAND, *Les Exploits de Digenis Akritas*, Paris, 1875, pp. 232, 233). For the historical content and tendency of the poem see the researches of PROFESSOR H. GRÉGOIRE, in: “Byzantion,” V, 1929-1930, pp. 328-340, VI, 1931, pp. 481-508, VII, 1932, pp. 287-302, and “Bulletin de l’Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres” . . . 5e série, 17, 1931, pp. 463-493.

36. On the emperor as “another David,” see: *De Cerimoniis Aulae*, I, 69, 73, *Pat. gr.*, cols. 609, 663.

37. A. GOLDSCHMIDT AND K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, Berlin, 1930, I, Nos. 1-4, pl. I, and text, I, pp. 23 ff.

38. *Ibid.*, Nos. 8 (pl. III), 10 (pl. V), 11 (pl. III), 12, 20 (pl. VII, VIII), and text, I, pp. 25-29.



FIG. 8. — Triumph of Joshua. — The Joshua Roll. — Vatican Ms., Palat. gr. 431.

On the casket in New York have been rendered the *Conquest of Ai*, the *King of Ai brought before Joshua*, and *Joshua Receiving the Gibeonite Envoys*, themes which occur in the Vatican roll in closely related compositions (Fig. 4); the second and third, especially, are nearer to the Joshua Roll than to the corresponding images in the Octateuchs, and in the first inscription, taken from the Septuagint, is a shortened text, which omits the same words as the Joshua Roll. Of the London casket, only one plaque has been preserved, with the *Gibeonite Envoys Before Joshua* (Fig. 7). The composition might have been copied from the Joshua Roll, but is truer to the Bible text than the miniatures which are somewhat confused at this point. The subject is particularly suggestive for our hypothesis because of the importance of Gibeon in the letter of John Tzimisces announcing the conquest of the Holy Land.³⁹ He mistakenly identifies with the Biblical site of Joshua's great miracle and victory a town on the Phœnician coast, and pretends to have found there the sandals of Christ and the hair of John the Baptist.

The reproduction of an ancient illustrated roll of the book of Joshua, reminiscent of the columnar narratives of war and triumph, coincides with the general reversion to older models in Byzantine arts in the X Century, especially in the court culture of this period. It is a time of revived interest in the past of Constantinople and the ancient monuments of imperial glory. The oldest surviving description of the antiquities of the capital city, the poem by Constantine of Rhodes on the church of the Holy Apostles, the burial place of the emperors, dates from 931 to 944.⁴⁰ It includes an account of the marvels of Constantinople in which the columns of Theodosius and Arcadius are mentioned.

The emperor for whom this poem was written, Constantine VII Porphyrogenetos, was a man deeply devoted to tradition, the most learned and bookish of Byzantine rulers and the instigator of the great enterprises of encyclopedic com-

39. DULAURIER, *Op. cit.*, p. 22, and p. 383, n. 14.

40. See: TH. REINACH in: "Revue des Etudes Grecques," 9, 1896, pp. 66-103, and KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 1897, p. 723. Also of the X Century is the more detailed description of the antiquities of Constantinople by an anonymous writer, later ascribed to Codinus, and published by TH. PREGER, *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, II. See KRUMBACHER, *Op. cit.*, pp. 423, 424.

pilation of older literature, histories and manuals, which are the most characteristic works of this century.⁴¹ In his own best-known work, the *Book of Ceremonies*, he reproduces details of the old Roman rituals of triumph, their acclamations and processions.⁴²

I have already cited the chanting of the song of Moses to celebrate a victory at sea. There are passages more closely relevant to the Joshua Roll and frequent references to the Muslims. In celebrating a triumph, the emperor, before a statue of Constantine I, places his right foot on the head and his spear on the neck of the prostrated Emir. Then the other captives fall prone to the ground and a psalm of David is sung by a choir. The celebration recalls the scene of Joshua's triumph over the five kings.⁴³ The representation of this subject in the Joshua Roll (Fig. 8), the final theme of the manuscript in its present state, is the culminating moment of the campaign.⁴⁴ Nowhere in the Roll is Joshua so pompous and triumphant. The five kings, prone at his feet, still wear their crowns, a detail not found in the same theme in the Octateuchs; and at the right these kings are shown being dragged to the conqueror's throne, a scene absent from the Octateuchs and perhaps interpolated in the Roll in order to enrich the ceremonial of triumph.

The production of the Joshua Roll in the X Century is significant in another respect. This is the great period of Byzantine military writing. The same emperor, Constantine VII, also collected the ancient books on strategy and siege and had them copied in an encyclopedic spirit. The greater part of classical literature on war has been preserved through the compilations of this time.⁴⁵ The frequent campaigns of the Byzantines with the Bulgars, the Slavs and the Muslims, gave this literature a high actuality.⁴⁶ The book of Joshua, we may suppose, was also attractive to this time as the most detailed military chapter of the Old Testament. Scouting, reconnoitering, spying, ambushing, sieges and open combat are described in its pages. In the Vatican Roll, only the military parts, chapters II to X, have been preserved. It has always been regarded as incomplete, but we may question whether the work was originally much longer, whether the triumph over the kings of Ai was not perhaps the concluding scene. The most remarkable and authentic scenes in the Roll are the battles; the expanded picture of the struggle with the Amorites where Joshua commands the sun to stand still has an epic force and movement that compel us to disregard the stiffness and confusion of details.

41. On his literary activity see: KRUMBACHER, *Op. cit.*, pp. 252 ff. and A. RAMBAUD, *L'Empire Grec au Dixième Siècle, Constantin Porphyrogennetus*, Paris, 1870, pp. 64 ff.

42. II, 19, *Pat. gr.*, cols. 1134 ff.

43. *Ibid.*, cols. 1140-1142 (cf. also cols. 622, 623). In the Joshua Roll, the captains stepping on the necks of the kings illustrate the text of Joshua, X, 24.

44. *Il Rotulo*, pl. XIV.

45. See: KRUMBACHER, *Op. cit.*, pp. 636, 638.

46. *De Velitatione Belli*, *Pat. gr.*, 117, cols. 925 ff. refers often to the wars of Nicephorus Phocas with the Arabs.

There is a literary work of the X Century worth mentioning here, although artistically unimportant, because for years it was misdated, like the Joshua Roll, on account of its pseudo-classical character. I refer to the *Philopatris*, a dialogue once considered Lucian's and then attributed to the times of Julian and Heraclius, until its origin in the year 969 was established by a more discerning study of its content.⁴⁷ A speaker alludes to events of that year and comments also on the great naval victory of Nicephorus Phocas over the Arabs in Crete in 961. The dialogue is rich in classical reference — Homer, Aristophanes and Euripides are quoted, and Hercules and Zeus invoked. While suggesting the most serious contemporary actualities, it pretends to be a work of early Christian times. The author ends by praising the emperor and foretells the final triumph over the Muslims and the conquest of Arabia and Egypt.⁴⁸

This combination of the timely and the ancient, this archaistic play, reminds us of the Paris Psalter and the Joshua Roll, with their multiplied personifications, their elaborate backgrounds, pedestals and statuesque figures, and their ready passage from scenes of violent action to honorific groupings.

It is the political situation of Byzantium in the X Century that perhaps accounts for the peculiarities of this art and the general pseudo-classical culture of the Byzantine court in this period. The military campaigns for the lost provinces which had belonged to Byzantium at its classic height, the wars against "barbarian" peoples, the Russians, Bulgars and Arabs, the new concern with the imperial heritage occasioned by the competing imperial revivals in the West in the IX and X Centuries and by the growing strength of the provincial nobility, all these helped to stimulate in the Byzantine court the consciousness of its own "Hellenism." Like the early Medieval renaissances in the West, this one was imperial and ephemeral; it gave to its characteristic products in painting, the Joshua Roll and the Paris Psalter, their military and aristocratic aspect in a religious guise, and their unmaturing, hybrid style.⁴⁹

MEYER SCHAPIRO.



47. See: KRUMBACHER, *Op. cit.*, pp. 459-460.

48. In the poem on the war in Crete (see note 38, above), there is frequent quotation of HOMER and PLUTARCH, and allusions to Achilles, Alexander, Ajax, Ulysses, Scipio and Sulla.

49. While this article was in press, there appeared the book of PROF. KURT WEITZMANN on the Joshua Roll (Princeton University Press, 1948), too late for me to consider its conclusions here.



UNKNOWN VENETIAN RENAISSANCE DRAWINGS IN SWEDISH COLLECTIONS

I N our *Drawings of the Venetian Painters of the XV and XVI Centuries*,¹ for reasons explained in the preface of the book, we had to rely for the Scandinavian collections on the help of our Swedish and Danish colleagues who had placed photographs and notes at our disposal. This most gracious help could not, of course, completely make up for the lack of actual examination, as a trip to Sweden in the summer 1946 disclosed. This trip enabled us to see for ourselves how valuable the above-mentioned assistance had been in most cases, and at the same time it permitted considerable gleaning, partly in private collections, and partly even among neglected items of public collections. I do not mean to list all the drawings which we now feel justified in ascribing to minor masters — there are a number that may be claimed for Aliense, Domenico Campagnola, Palma Giovine and similar names—but I should like to discuss a few which seem to me outstanding and which may contribute to a better understanding of great artists. I have deliberately used the word “discuss,” and not “publish,” my experience having made me suspicious of drawings which at first glance reveal the specific mode of expression which one has become used to connecting with certain great masters. In many cases such very “typical” productions turn out to represent only a type, that is, works of pupils or imitators who faithfully followed the well-established methods of an accepted model. The great masters themselves offer a new surprise with every new achievement. This unconventionality of expression especially holds good for those artists who left behind only a small number of drawings often

1. H. TIETZE AND E. TIETZE-CONRAT, *The Drawings of the Venetian Painters of the XV and XVI Centuries*, New York, 1944.



FIG. 1. — TITIAN. — St. Christopher, drawing. — Private Collection, Stockholm.

representing various techniques, subjects and purposes and stretching over many years, so that each example remains isolated and offers no help in classifying others. Every newly emerging drawing has to fight separately for recognition and therefore calls for discussion.

This characterization applies to no artist more than to Titian, whose drawings I mean to make the principal object of this study. The dissension among the scholars who have devoted special study to his drawings is evidence enough, as explained elsewhere,² of the intrinsic difficulty of the problem and of the risks run in making new attributions to this great master.

I will try to make mine as convincing as possible, while well aware of the truism that

in classifying drawings we are never on absolutely sure ground.

The drawing I start with offers additional difficulty by reason of the fact that some of the witnesses I shall have to call on are themselves of doubtful reputation. On the other hand, the *St. Christopher* (Fig. 1) in a Swedish private collection, a pen drawing of unusual size (330 x 200 mm) and powerful character, has the advantage of immediately provoking the question: Who else but a very great master could have made the drawing, and given it its unmistakable Venetian and high Renaissance character? And who else but Titian could have been this master?

2. *Ibid.*, p. 304.

Such emotional reactions, I admit, are not permissible arguments though somehow they always lie concealed beneath more logical demonstrations. The objective proof I have to submit, are paintings, drawings and woodcuts by Titian.

The painting which forces itself automatically upon our attention is the mural in the Ducal Palace, in Venice, representing the same saint, showing him *en face* while in the drawing he is seen from behind. In both instances he is the gentle giant, so huge that the Infant on his shoulder shrinks to a mere ornament, with a complicated drapery swinging around his strong body while he strides barelegged through the river. The relationship is limited to such general traits, some of which may be considered as belonging to the very essence of any St. Christopher. Certain differences in interpretation remain. The pose of the painted *Christopher* is better balanced and its rhythm smoother, while in the drawing the pose is more forcible and unconventional. This may be explained by the difference in the task, one being a mural with an inevitable element of decorative intention, the other a design made for an unknown purpose, and also by a different date of origin. The *Christopher* in the Ducal Palace is of 1523 when Titian had



FIG. 2. — DOMENICO CAMPAGNOLA. — Deposition from the Cross, drawing. — Private Collection, Stockholm.

gone through his Giorgionesque period and had produced the earliest of his great programmatic masterpieces. The *Christopher* in the drawing is less the work of a young master who has settled down after his first final achievement than the work of a young genius who is still struggling hard for his personal expression.

Titian went through such a *Sturm und Drang*, of which the murals in the Scuola del Santo, at Padua, and the contemporary gigantic woodcut of the *Triumph of Faith* are the most significant documents. In the *Triumph*, St. Christopher appears again, this time seen from the side, a giant towering above all the other figures in the procession, with a mighty and somewhat shaggy head and with draperies piled up above powerful limbs. The resemblance to the drawing is here closer, supported by certain mannerisms in the linework

which are still more striking in the drawings to which we now turn. The well-known design for the *Jealous Husband*, one of the murals in Padua, in the Ecole des Beaux Arts in Paris (Tietze, No. 1961), is the most important for us, both because it is regarded as the cornerstone of our knowledge of Titian's style in drawing, and because the resemblance to our drawing is very strong. Compare the summary treatment of the draperies, the hasty indication of the lost profile in the principal figure, the avoidance of clearly defined hands, the alternative use of parallel and of cross hatching. There is, moreover, the same impetuosity and violence supposedly typical of exuberant youth.

The graphic expres-



FIG. 3A. — TITIAN. — Venus with the Organ Player. — Kaiser Friedrich Museum, Berlin (Detail).



FIG. 3B. — TITIAN. — Study of a Dog, oil sketch. — National Museum, Stockholm.

sion and the general approach, including the leaning toward oversize, are closely related in another drawing—British Museum, London, Cracherode Ff 1, Tietze No. 1932—classified in the Museum as by Domenico Campagnola, but in our opinion, fully expounded in our book, not to be separated from the *Jealous Husband*. They are either both by Titian, or both by Domenico Campagnola, and the drawing in Stockholm because of its resemblance in every respect, would have to join the pair in dispute. They were our worst headache during our long studies on Venetian drawings, and I am not disclosing a family secret when I mention that my wife and collaborator, E. Tietze-Conrat, still inclines toward denying Titian's authorship for the drawings in Paris and London. To my mind the solution in our book, namely, the acceptance of Titian as the author, should also involve the *Christopher* in Stockholm. I for one welcome him as an ally, since his Herculean stature and unrestrained posture form a new link to Titian rather than to the more lyrical Domenico Campagnola.

To clarify this statement I add to the many already known drawings by

Campagnola from the period in question, about 1517-1525, one still unpublished, a *Deposition from the Cross* (Fig. 2), from the same Swedish collection as the *Christopher* (pen and ink, 370x235 mm). The attribution to him can be easily checked by a comparison with such drawings as No. 1772 in the Uffizi, Florence (Tietze No. 468, pl. LXXIX, 2) and No. 34898, Ecole des Beaux Arts, Paris (Tietze No. 551)³ or the woodcut *Massacre of the Innocents*, of 1517.⁴ We find the singular confusion typical of him, the lack of atmosphere between the figures, the exaggerated gestures, the tearful and sentimental countenances. The linework is smoother and rounder and leans toward complacent routine, whereas Titian's unconcerned and uncompromising harshness is apt to jar the onlooker's feelings.

Von Hadeln, in his book on Titian's drawings, in order to explain the somewhat hairy and coarse stroke in Titian's drawings from the second decade of the XVI Century, pointed to Titian's interest in woodcuts at that time. The *St. Christopher* too has something decidedly recalling a woodcut and may have been made with an eye to such a graphic work which would have been a companion to the *St. Roch*, an unsigned, but universally accepted woodcut of similar character, linework and dimensions (402x222 mm).⁵ Like this figure, the *St. Christopher* too is meant to be an independent invention; he is not a study from life or a design to form part of a larger composition; he stands alone and needs no support from outside. The figure's relation to the ground upon which it is standing corresponds exactly to that of the figures in *Vesalius' Anatomy* recently re-attributed to Titian by E. Tietze-Conrat, at least as far as their designs go.⁶ Their date of origin would be considerably later than that of the *Christopher* which I assign to 1515-1520.

There could hardly be anything more basically different from this figure than the *Study of a Dog* in the National Museum in Stockholm (Fig. 3B). It is listed in Sirén's Catalogue as No. 462 under the name of Domenico Campagnola, a name which to my mind is entirely unsatisfactory. No such intimate and direct observation of nature has ever been noticed in Domenico, who in other fields is Titian's alter ego and to whom in these last decades scores of drawings previously claimed for Titian have been rather indiscriminately ascribed. Strictly speaking, this is not a drawing at all, but an oilskech on brown paper (222x293 mm), and there is no helpful analogy whatsoever among Titian's drawings. Material for comparison should therefore be sought for among his paintings where it indeed abounds, considering that he is one of the great animal painters of all time, not limited by the narrow-mindedness of a specialist in this field, but endowed with the versatility of a great artist in every field. The miraculous ease

3. Ill. in: "Print Collectors Quarterly," 1939, p. 327.

4. Ill. in: "Ibid.," pp. 444, 446.

5. Ill. in: "Ibid.," 1938, p. 468.

6. *Neglected Contemporary Sources Relating to Michelangelo and Titian*, in: "Art Bulletin," 1943, v. 25, p. 158.



FIG. 4. — TITIAN. — The Bear Licking her Cub, drawing. — National Museum, Stockholm.

(Tietze No. 1943) and the *Helmet* in the Uffizi (Tietze No. 1897) — interpretations not only by an unerring eye and skilful hand, but still more, by a great heart. In each instance a fragment of the visible world is converted into a piece of art.

This transformation and elevation of nature by art is the very essence of Titian's *credo* and when, following a fashion of his period, he chose a personal emblem or device, he selected the motto "*Natura Potentior Ars*" which he illustrated by a she-bear licking her cub into shape. This notion, an heirloom of the fabulous zoology of classic Antiquity handed down to the Middle Ages, appeared among the hieroglyphs of *Horus Apollo* (Fig. 5) simply to represent "a man who is born ugly or deformed."⁷ This interpretation is quite typical of the insipidity of these

with which in the study in Stockholm the fragility of the tiny body and the picturesque confusion of its fur are rendered, has its counterpart in the representation of similar pets, for instance, in the portrait of the *Duchess of Urbino*, in the Uffizi, and of the *Duke Federigo Gonzaga*, in the Prado, and above all, in the *Venus with the Organ Player*, in Berlin (Fig. 3A). To mention drawings of equal intensity in seizing life, and of equal mastery in characterizing the surface of things, we have to turn to masterpieces like the *Study of Trees* in the Metropolitan Museum



FIG. 5. — The Bear Licking her Cub, woodcut. — From: *Horus Apollo*, Paris, ED. KERVER, 1543.

7. *Horus Apollo*, Paris, Kerver, 1543: *Comment ils paignirent ung homme qui est né laid et difforme*.



FIG. 6. — GIROLAMO SAVOLDO. — John the Evangelist, drawing. — Conte de la Gardie Collection, Stockholm.

fake hieroglyphs of the Renaissance which pretended to expound the mysterious wisdom of Egyptian sages. Titian filled it with a deeper meaning and in the vast contemporary literature on emblems (Jovio, Dolce, Camerarius and others) the female bear licking her cub is regularly presented as Titian's own.⁸ In *Imprese Nobili et Ingegnose*, of 1562, by Lodovico Dolce, Titian's friend and literary mouthpiece, the illustration engraved by G. B. Pittoni is accompanied by a complimentary stanza to Titian's unparalleled mastery "which triumphs over art, spirit and nature."⁹

This clever allegory of art vanquishing nature, which called forth the approval of even so avowed an opponent of recent allegories as J. J. Winckelmann,¹⁰ is thus firmly connected with Titian, and it seems matter-of-course that a painter who chose such a pictorial emblem would himself have made a design of it. In our

8. Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum Centuriae III*, Nuremberg, 1595, No. 21: *Usurpavit hoc symbolum celebris iste pictor Venetus Titianus quo indicare voluit, incertis quibusdam rebus Artem plus valere quam Naturam ipsam.*

9. Venice, 1562; I quote from the Venice 1578 edition.

10. J. J. WINCKELMANN, *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, Dresden, 1766.

Venetian Drawings (No. 2022, pl. CXXXId) we published a drawing in the Uffizi representing the device, and obviously done somewhere in Titian's circle, but much too mediocre to be given to the master himself. We ventured an attribution to Titian's pupil and secretary, G. M. Verdisotti, to whose *Cento Favole* the drawing is stylistically related. How paltry a production it is, becomes more striking by a comparison with a drawing in the National Museum in Stockholm (Sirén 461), again listed as a Campagnola (Fig. 4) whose name has been inscribed in the upper left corner by a XVII Century(?) hand. Beneath the number 1214 in the lower right corner, however, the much more satisfactory name, Titian, or Tutian, is still decipherable. The drawing is done in black chalk, heightened with white, on blue (215 x 202 mm). Unfortunately, its state of preservation is not of the best. The white has oxidized in places, and the black stains are in part very disturbing, particularly the one on the bear's forehead which is liable to be interpreted as the eye (in a wrong place), while the real eye is farther down. It is therefore necessary to examine the drawing attentively, the reward for which will be the discovery of an astoundingly intense and searching study from nature. Again we notice an extreme delicacy of touch and deep penetration of natural life which are assets of Titian and of none of his followers or contemporaries. When he drew this emblem of "Art more powerful than Nature," he was not satisfied with repeating a motto, but wanted to demonstrate



FIG. 7. — VITTORE CARPACCIO. — Group of Figures, drawing. — Conte de la Gardie Collection, Stockholm.

its truth by his illustration. Even in such a by-product Titian retains his full stature.

Another important drawing found in a Swedish collection, that of Count Pontus de la Gardie, leads to the very center of its author's art (Fig. 6). Savoldo joins interest in plastic form to coloristic tendencies, thus fusing Central Italian and Venetian elements and reaching a mixture rather characteristic of his native Brescia halfway between Milan and Venice. His magnificent and conscientious studies of individual heads which can in part be identified in still existing paintings, are well known (Tietze Nos. 1406, 1407, 1408, 1409, 1414, 1415). They try to penetrate as well as render the rugged surface of individual model heads. Of corresponding studies of entire figures only one had previously been known, the *Resting Pilgrim* in the Albertina (No. 52, Tietze No. 1418), unfortunately in so poor a state of preservation that it is hard to reproduce.¹¹ All the more welcome is the Swedish drawing, corresponding to the one in the Albertina by its technique (black and white chalk, on greenish gray, irregularly cut, greatest height 197, greatest width 261 mm) and completely vouched for by its use for the recumbent St. John the Evangelist in Savoldo's *Transfiguration*, in the Uffizi.¹² In its isolation the figure is an outstanding example of Savoldo's monumental style. In spite of his plunge into a most complete indulgence in objective reality, his rendering of the grandiose folds and the man's body beneath them, never becomes academic or pedantic, but keeps the enchantment of a great rhythm.

The drawing with which I want to finish these supplementary remarks on Venetian drawings in Sweden, was first recognized by Professor O. Sirén, who has urged me to add it to my survey for the sake of completeness. It is a pen drawing (155 x 118 mm) in the Count de la Gardie Collection (Fig. 7) and offers all the characteristics of Vittore Carpaccio and his school. Comparable figures are easily found in Carpaccio's drawings, for instance in the *Adoration of the Magi*, in the Uffizi, and the *Orientalists*, in the Louvre (Tietze, Nos. 606 and 634); moreover the grouping of the figures offers that unrestrainedness which Carpaccio derived from Gentile Bellini's example.¹³ These small-sized figures impress less by the vividness of observation than by their puppetlike adaptability. I was unable to identify any of them in Carpaccio's paintings, and I wonder whether they were drawn with an eye to any particular work. Carpaccio—in this respect a precursor of Watteau's methods—must have piled up a large stock of such studies on which he drew whenever the task in hand demanded it. Their constant and repeated use has its bearing on the homogeneity of Carpaccio's style and, at the same time, is in part responsible for the difficulty of putting his works into chronological order.

HANS TIETZE.

11. Ill. in: A. STIX AND L. FRÖHLICH-BUM, *Die Zeichnungen der Venezianischen Schule*, Vienna, 1926, p. 37.

12. Ill. in: A. VENTURI, *Storia . . .*, IX/3, p. 778, fig. 528.

13. See our *Drawings*, ad. No. 271.



UNE ÉCOLE DE PEINTURE
PROVINCIALE FRANÇAISE
AU XVII^e SIÈCLE
L'ÉCOLE DE TOULOUSE

A LA fin de l'année 1946, la Ville de Toulouse et son Syndicat d'Initiative ont organisé, au Musée des Augustins, sous le titre *L'Age d'Or de la Peinture Toulousaine*, une exposition des peintres toulousains du XVII^e siècle, révélant la richesse et la continuité d'une école provinciale trop ignorée. L'intérêt

de cette exposition fut tel que M. le Directeur des Musées de France la fit transporter à Paris, pour la montrer au public de la capitale, au Pavillon de l'Orangerie, durant les mois d'avril et mai 1947.

Le présent article se propose de donner ici les précisions essentielles concernant l'œuvre des peintres qui ont fait l'objet de cette double manifestation.¹

* * *

Deux causes expliquent la vitalité que la peinture toulousaine a conservée du XIII^e siècle à la Révolution.

La première est strictement municipale. Depuis 1295, les magistrats municipaux, qui portaient le nom de "capitouls"—parce que l'hôtel de ville où ils siégeaient s'appelait, à l'imitation de Rome, Capitole—avaient eu l'heureuse idée de faire peindre leur portrait en miniature sur le velin de grands registres où, chaque année, on inscrivait les faits importants de l'histoire de la cité. Et non seulement ils faisaient exécuter ce portrait collectif en miniature dans ces "Annales," mais encore ils se faisaient peindre, en pied et grandeur naturelle, soit sur un mur, soit sur un panneau ou une toile, toujours en vue de la décoration de leur hôtel de ville. Par la suite, ils introduisirent l'usage du portrait individuel offert par la ville à chacun de ses magistrats qui l'emportait à son domicile.

Les capitouls étant au nombre de huit et renouvelables annuellement, cela faisait donc vint-quatre effigies qu'un bon portraitiste, agréé par l'hôtel de ville, était assuré d'avoir à peindre chaque année. On conçoit, d'une part, que la place ait été recherchée et, d'autre part, que les capitouls se soient efforcés de retenir à Toulouse les artistes susceptibles de leur donner satisfaction.

La seconde cause qui faisait de Toulouse une ville favorable aux peintres est le grand nombre d'églises, de couvents, de communautés religieuses diverses qu'on trouvait dans la cité. Cet état de choses remontait haut. Il résultait du traité de Paris qui mit fin à la guerre des Albigeois et à l'indépendance du Languedoc. Dans la crainte de voir Toulouse redevenir une ville hérétique, on lui imposa une université essentiellement religieuse ainsi que de nombreux ordres prêcheurs destinés à exalter l'orthodoxie catholique et à pourchasser les derniers relents du catharisme et de ses succédanés.

Cette exaltation du sentiment religieux porta des fruits dépassant toute espérance et, quand une nouvelle atteinte à la foi traditionnelle—le protestantisme—vint déchirer la chrétienté d'Occident, Toulouse, entourée de villes gagnées à

1. Chacune a eu son catalogue. Le premier, celui de l'exposition de Toulouse, comporte 90 numéros. Le second, celui de l'exposition de Paris, 49 seulement. Cette différence s'explique par le fait qu'un certain nombre de pièces douteuses figuraient dans le premier catalogue (nous les avons signalées dans la revue toulousaine "L'Auta," déc. 1946). M. RENÉ HUYGHE, l'éminent Conservateur en chef des Peintures et des Dessins du Louvre, qui a choisi les œuvres destinées à la deuxième exposition, a éliminé, en premier lieu, toutes celles qui étaient sujettes à caution, en second lieu, quelques toiles secondaires.



FIG. 1. — JACQUES BOUVÈNE. — La Prévoyance, la Vigilance et l'Honneur. — Musée des Augustins, Toulouse.

durant le XVII^e siècle, plus d'une vingtaine de maisons nouvelles s'y établirent. C'est au point que des quartiers entiers finirent par n'être composés que de couvents. A la veille de la Révolution, des voyageurs s'accordaient à déclarer que cela attristait la ville, car trop de rues étaient sans habitations particulières et sans commerce.

Mais, en revanche, cela faisait l'affaire des peintres, car la liste était interminable des églises, chapelles, couvents et oratoires qui demandaient à être décorés et pour lesquels de généreux donateurs rivalisaient de largesse. Cela attira de nombreux artistes, souvent venus de très loin, et cela amena la création de véritables ateliers d'art qui, pendant

la Réforme, maintint haut sa croyance et devint le rempart du catholicisme dans le Midi.

Les guerres de religion furent, d'ailleurs, pour elle une nouvelle occasion d'augmenter le nombre des communautés religieuses qu'elle possédait déjà, car elle accueillit divers ordres, chassés des villes protestantes ou dont les abbayes, isolées dans la campagne, avaient été dévastées par les bandes huguenotes. En outre, des ordres nouveaux ne cessaient de s'y créer ou d'y être appelés et,



FIG. 2. — CHARLES GALLÉRI. — Les Capitouls de 1601-1602. — Archives Municipales, Toulouse.



FIG. 3. — JEAN CHALETTE. — Le Christ aux Capitouls. — Musée des Augustins, Toulouse.

plusieurs siècles, se firent les fournisseurs de Toulouse et des diocèses avoisinants en statues, rétables, vitraux, stalles et, enfin, en tableaux.

* * *

Les premiers témoignages de la peinture du XVII^e siècle qui nous soient parvenus sont des peintures d'inspiration municipale, œuvres de deux artistes différents, mais reflétant l'esprit de la Renaissance et de l'école de Fontainebleau.

Le premier de ces artistes était un méridional, originaire de Moissac, du nom de Jacques Boulvène. Nous savons qu'il fut attaché à l'hôtel de ville de 1588 à 1603 et qu'il mourut à Toulouse en 1605. A vrai dire, il ne nous est guère parvenu qu'une œuvre entière de sa main et la moitié d'une autre, peintes dans les dernières années du XVI^e siècle.

Celle-ci est une page des "Annales" (c'est-à-dire la moitié de la composition

qui en comportait deux), représentant quatre sur huit des capitouls de l'année 1592-1593. Ces quatre magistrats municipaux sont assis, dans leur costume ordinaire. Trois sont coiffés d'un bonnet carré; le quatrième d'un chapeau à la flamande. Les reproductions photographiques qu'on en connaît² donnent l'impression d'une œuvre exécutée lestement—les doigts sont plus découpés que modelés—

2. L'original se trouve dans une collection privée. La raison des mutilations opérées dans des documents d'archives qui n'ont jamais quitté leur dépôt municipal et qui auraient dû nous parvenir intacts, est la frénésie destructrice d'emblèmes nobiliaires qui s'empara des Français à la Révolution. Les miniatures capitulaires portaient, les armoiries des "capitouls," car le "capitoulat" conférait la noblesse à ses titulaires. En 1793, on résolut de brûler solennellement, sur la place de l'hôtel de ville, ces images où s'étaient des attributs contraires au principe d'égalité. Au dernier moment leur beauté plaida pour elles et fit hésiter les vandales. Les lois révolutionnaires ordonnaient, d'ailleurs, la conservation des œuvres d'art et des documents d'histoire et, si elles avaient été observées, l'intégralité des Annales eut été sauvée. Mais il fallait compter avec l'excitation publique et, par une de ces déplorables côtes mal taillées par lesquelles on s'imagine concilier les contraires, on décida de conserver quelques spécimens des miniatures et de livrer le reste au feu. Les belles images furent donc en grande partie lacérées pour être brûlées, mais toutes ne furent point livrées à la flamme de celles qui furent ainsi arrachées de leur registre. Il en fut subtilisé quelques dizaines qui furent retrouvées plus tard dans des collections privées. La Ville en racheta le plus grand nombre, mais toutes n'ont pu rejoindre leur dépôt initial. Une partie de celles qui sont rentrées dans le domaine communal, sont au Musée des Augustins, les autres aux Archives Municipales.

mais avec esprit. Les visages, en particulier, sont d'une belle vérité psychologique, modelés avec franchise, deux d'entre eux presque sans ombres.

L'autre œuvre de Boulvène, intacte celle-là, parvenue jusqu'à nous, fait, au contraire, appel à un abondant clair-obscur. C'est une grande toile représentant *La Prévoyance, la Vigilance et l'Honneur*, Musée des Augustins, Toulouse (Fig. 1), commandée comme dessus de cheminée du Petit Consistoire de l'Hôtel de Ville et datée par une inscription et par le mandat de paiement de 1595. La Prévoyance, la Vigilance et l'Honneur étaient considérées comme les premières des vertus capitulaires. Boulvène les a donc

représentées avec tout son soin, mais aussi avec cet arsenal d'attributs que comportait le symbolisme de l'époque dont l'*Iconologie* de César Ripa nous donne en grande partie la clef. Si l'Honneur se borne à la représentation d'un guerrier antique lauré, tenant une pique d'une main et, de l'autre, une couronne de lauriers qu'il élève au-dessus de la tête de la Prévoyance, celle-ci, à sa droite, est figurée sous les traits d'une femme âgée, aux longs voiles et dont les mains tiennent deux attributs : un sceptre surmonté d'un œil ouvert et une sphère céleste. La chouette de Minerve est posée sur son épaule droite. La Vigilance n'est pas moins surprenante. C'est une femme ailée, tenant de ses beaux bras nus un sablier dont elle observe le mouvement avec attention.

Une grue blanche est à ses pieds.³ Le fond est constitué par une arcade classique, d'esprit Renaissance, à travers laquelle apparaît un ciel tragique.

Avec ces personnages étranges et ce symbolisme alambiqué, un artiste médiocre



FIG. 4. — JEAN CHALETTE. — La Vierge aux Prisonniers. — Musée des Augustins, Toulouse.

3. Ripa nous révèle que la grue était un des symboles de la Vigilance parce que, dormant en se tenant sur une patte, son attention ne doit pas se relâcher un instant.



FIG. 5. — GUY FRANÇOIS. — La Purification. — Musée des Augustins, Toulouse.

page des "Annales" (toujours la moitié de la composition) représentant les portraits de quatre capitouls de l'année 1601-1602 (Fig. 2). Ils sont debout, tenant le chapeau de la main gauche, la droite étant élevée devant la poitrine en un geste assez identique. Ils se détachent sur une draperie rattachée à une architecture très classique sur laquelle s'élève un édicule à fronton servant d'encadrement à trois personnages réduits en qui on reconnaît Henri IV et Marie de Médicis jouant avec l'Amour. Cette petite composition est d'une naïveté charmante, alors qu'au-dessous, les visages des capitouls témoignent d'une belle gravité de portraitiste à la Clouet.

Cette peinture est une sorte de gouache transparente laissant jouer la blancheur du parchemin, ce qui lui donne un éclat tout particulier, l'un des derniers sans doute qu'ait connus la miniature capitulaire, car, à partir de 1611, Chalette

eut pu faire une composition plus schématique que plastique. Boulvène, au contraire, en a tiré une œuvre aux riches effets de lumière et d'un beau caractère qui n'est pas sans rappeler celui de la *Mélancolie* d'Albert Dürer dont il est à supposer que l'artiste n'ignorait pas les estampes.

Le second peintre qui apparaît au début du XVII^e siècle porte le nom de Charles Galleri. On ne sait d'où il vient, mais on connaît une famille de Galery, peintres, dont l'un, Jacques Galery, peignit, en 1596, les consuls de Narbonne, et dont un autre, Pierre Galery, peignit ceux de 1623.

La seule œuvre que nous connaissions de Charles Galleri est une

inaugurera la technique de la peinture à l'huile, plus puissante, mais plus opaque.

Chalette est certainement le plus grand nom de la peinture municipale à Toulouse. Il est grand par son talent et par son rôle d'initiateur, car il renouvela l'art du portrait en lui révélant la manière flamande, mise en honneur en France par François Pourbus. Venu à Toulouse vers 1610, il eut l'heur de plaire aux capitouls qui, séduits par la façon vivante et originale dont il sut les représenter en 1611 et 1612, l'imposèrent à la corporation des maîtres peintres, qui assistèrent d'un mauvais œil à l'installation dans leur ville de cet étranger. Car il était originaire d'une



FIG. 7. — NICOLAS TOURNIER. — Le Christ Descendu de la Croix. — Musée des Augustins, Toulouse.

province lointaine, étant né à Troyes, en Champagne, en 1581. Il avait donc trente et un ans lorsque les capitouls l'attachèrent ainsi à Toulouse, en le nommant peintre de l'hôtel de ville, fonction qu'il devait remplir à la satisfaction de tous durant trente deux ans. On conçoit l'emprise d'un tel talent sur les jeunes peintres de Toulouse; ses successeurs comme peintres de l'hôtel de ville seront, en effet, ses élèves.

Par une chance extraordinaire, à laquelle il semble, d'ailleurs, que la beauté des miniatures ne soit pas étrangère, les compositions de Chalette pour les "Annales" sont celles qui nous sont parvenues en plus grand nombre. Le livre VI, en particulier, en contient encore douze:



FIG. 6. — JEAN FRANÇOIS. — Le Christ à Emmaüs. — Musée des Augustins, Toulouse.

frontispices, en-têtes, compositions, comme la *Charité Romaine*, et portraits capitulaires. Ceux-ci sont d'une variété et d'une ingéniosité qui ne seront jamais dépassées. Ces huit sempiternelles effigies, dans leur costume identique, prêtaient à la monotonie des redites. Chalette sut leur donner, chaque année, un aspect nouveau et inattendu, variant les poses et les fonds, tantôt représentant les magistrats assis dans le Consistoire, lieu de leurs réunions, tantôt les groupant en plein air, deux par deux, sur un grand ciel et devant un vaste paysage toulousain, en une composition qui a un caractère monumental. D'autres fois, il introduit des scènes dans les effigies capitulaires :



FIG. 8. — NICOLAS TOURNIER. — Le Christ Porté au Tombeau. — Musée des Augustins, Toulouse.

laquelle : dans celle de 1631-1632, l'entrée et le départ de Louis XIII venu pour l'exécution de Montmorency (et ce voyage royal a quelque chose de sinistre) ; dans celle de 1632-1633, c'est encore Louis XIII qui apparaît, en compagnie de Richelieu et—à peine indiqué mais personne ne s'y trompe — du Père Joseph, la célèbre éminence grise.

Outre cette ingéniosité et ses talents de décorateur, manifestes dans la richesse des tentures, des banderolles et des blasons, Chalette possède des qualités étonnantes de portraitiste. Dans ces petites figures, de quelques centimètres à peine, il sait inclure une vie et une vérité profondes, et l'exécution en est toujours supérieure. La demi page des capitouls de 1626-1627, aujourd'hui au Musée des Augustins, à Toulouse, a fait sensation tant à l'exposition des *Peintres de la Réalité*, de 1934, qu'à celle de *l'Age d'Or de la Peinture Toulousaine*, de 1947. L'enthousiasme que M. de Chennevières manifestait en 1862 est toujours de circonstance.⁴

“Nous n'avons rien au Louvre qui donne l'idée d'un aussi prodigieux miniaturiste dans tout le XVII^e siècle : le délicieux bijou d'Olivier, peut-être, dans

4. PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur les Vies et les Ouvrages de Quelques Peintres Provinciaux de l'Ancienne France*, Paris, 1862, T. IV, p. 224.



FIG. 9. — NICOLAS TOURNIER. — La Bataille de Constantin, dite La Bataille des Roches Rouges. — Musée des Augustins, Toulouse.

la Collection Sauvageot, et le tableau des *Noces* de Van der Vinne. Petitot, à côté de cela, manque de finesse, de vivacité et d'éclat. Figurez-vous l'art et la palette, et le plus grand sentiment de la plus noble et de la plus individuelle portraiture de Mirevelt et de Van Dyck. C'est d'une largeur, d'une transparence, d'une grâce, d'une douceur et d'une précision de traits, d'une fermeté et d'un agrément, et d'un naturel de pinceau dépassant tout ce qu'on peut imaginer. J'ai nommé Porbus, Mirevelt et Van Dyck; c'est Gonzalès Coques et Van der Helst qu'il faut encore évoquer, pour donner, à qui ne les a point vus, la vraie mesure de ces petits chefs-d'œuvre."

Il nous reste également de grandes compositions de Chalette: *Le Christ aux Capitouls* (Fig. 3), représentant les capitouls de 1622-1623 groupés au pied de la croix, est la plus importante et la plus célèbre. Certes, elle n'a pas le charme des petites miniatures, mais elle s'impose par deux qualités éminentes de Chalette: son sentiment décoratif et son acuité de portraitiste. Destinée à la chapelle de l'hôtel de ville et exaltant l'image du Christ, cette toile devait pouvoir produire un effet de loin, ce que la peinture de portrait ne recherche pas d'ordinaire. Chalette s'est tiré d'affaire par la robustesse et l'intensité des tons. En haut, le Christ sur la croix, de grandeur naturelle; en bas, les capitouls agenouillés, quatre de part et d'autre. Le Christ est une académie correcte mais conventionnelle; les capitouls sont invraisemblablement tassés l'un contre l'autre; leur dessin n'est pas sans comporter des négligences; les mains boudinées sont franchement médiocres. Mais les visages sont de superbes portraits, magnifiquement affirmés et tout cela se détache sur le fond sombre d'un ciel neutre et tragique, faisant jouer les rouges et les noirs de la

robe capitulaire, les blancs des collerettes et des revers, le vert mousse du long prie-dieu, les ors des armoiries, enfin, les têtes basanées des capitouls et, tout en haut, le corps livide du Christ. C'est devant de pareilles réussites que l'on mesure la distance infime qui sépare un chef d'œuvre d'une mauvaise chose.

Un très beau portrait de poète lauréat, découvert et récemment publié par M. George Isarlo,⁵ doit être rapproché des portraits du *Christ aux Capitouls*. C'est la même intense et décorative opposition—cette fois, sur fond clair—de tons

puissamment tranchés, et c'est la même lourdeur de modelé des mains que Chalette semble négliger délibérément.

On attribue encore à Chalette un *Portrait du Poète Goudoulin* conservé à l'Académie des Jeux Floraux, tête puissante et couperosée de bon vivant; mais son œuvre la plus parfaite est certainement la *Vierge aux Prisonniers*, au Musée des Augustins (Fig. 4), dans laquelle la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras, se montre à des prisonniers figurés derrière leurs barreaux. Un vieillard et un jeune homme, notamment, regardent extasiés l'enfant divin dont la tête rayonne, tandis qu'une expression de mélancolie ajoute une douceur supplémentaire au visage de la Vierge: belle fille de type populaire dont la blanche matité évoque la peinture espagnole. Cette fois, tout est

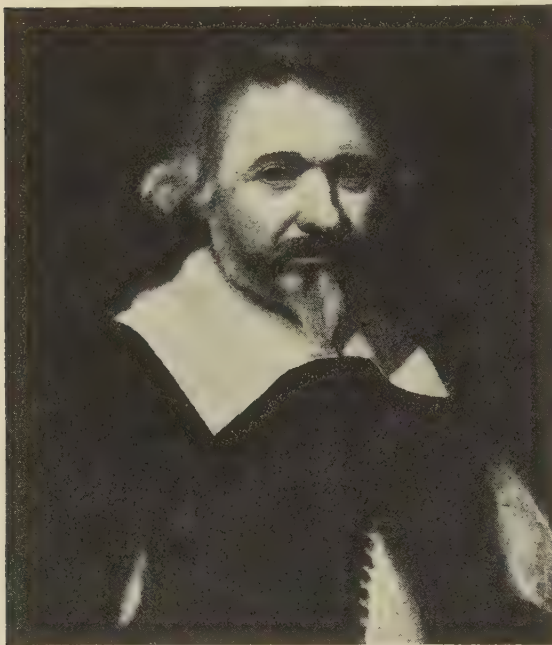


FIG. 10. — ANTOINE DE TROY (?). — Portrait du Poète Goudoulin.
— Musée des Augustins, Toulouse.

supérieurement traité, car on ne saurait imputer à Chalette l'incorrection de la jambe de l'enfant, œuvre d'un restaurateur malencontreux.

Avant de parler de la descendance spirituelle de Chalette, nous devons indiquer que son long règne toulousain, aussi incontesté qu'il ait été, ne constitue pas l'influence unique qui se soit alors exercée à Toulouse. Des artistes de passage y ont fait sentir leur personnalité, mais au lieu de travailler pour l'hôtel de ville, ils ont travaillé pour les ordres religieux.

Tel est le cas de ces frères François, originaires du Puy-en-Velay, c'est-à-dire du centre de la France, et qui paraissent, à première vue, n'avoir guère de rapports avec Toulouse. En réalité, la ville du Puy était enclose dans la province du Languedoc, fort étendue et remontant haut vers le nord, comme on voit. Dans ces

5. "Arts," 17 janvier 1947. Ce portrait vient d'être acquis par la Direction des Musées de France.



FIG. 11. — ANTOINE DURAND. — L'Entrée de Louis XIV à Toulouse le 14 Octobre 1659. — Archives Municipales, Toulouse.

conditions, il n'est pas étonnant que l'activité des frères François, languedociens, se soit tournée vers le midi de la France et que, outre la région du Puy, leurs œuvres se trouvent dans la vallée du Rhône, à Montpellier, à Cahors et à Toulouse.

La biographie de ces artistes nous est assez bien connue grâce aux travaux de M. Gautheron.⁶ Résumons en l'essentiel.

Ils étaient deux frères, répondant au nom patronymique de François et aux prénoms, l'aîné de Guy, le jeune de Jean. Guy François serait né avant 1578; Jean François, le 20 novembre 1580.⁷

Guy François a peut-être étudié en Italie. Le Musée de Toulouse conserve deux toiles qui lui sont attribuées: le *Mariage de Sainte Catherine* et *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint Jean* qui, si elles sont vraiment de lui, ce que M. Gautheron

6. *Peintres et Sculpteurs du Velay*, Le Puy-en-Velay, Imprimerie de la Haute-Loire, 1927. M. GAUTHERON nous révèle, d'autre part, que Jean Chalette s'était marié avec Françoise Parier, fille d'un peintre du Puy-en-Velay. Coïncidence ou effet de relations artistiques établies entre le Puy et Toulouse?

7. L'ouvrage de M. GAUTHERON (p. 36) fait naître Guy, comme son frère Jean, le 20 novembre 1580. C'est une erreur d'impression que l'auteur nous a signalée lui-même.



FIG. 12. — HILAIRE PADER. — Le Triomphe de Joseph. — Cathédrale Saint-Etienne, Toulouse.

conteste, témoignent, en effet, d'un Italianisme avancé. Ce qui confirmerait la probabilité du séjour de Guy François en Italie est le fait qu'il signait ses tableaux à l'italienne, "*Guido Francisco*," faisant un jeu de mots avantageux sur le nom du célèbre peintre de l'école bolonaise. Toutefois cette influence ne joue pas dans ses toiles connues indiscutables, et M. Gautheron en a publié d'excellentes, où il se révèle comme un des maîtres du clair-obscur, inspiré par Caravage et par l'esprit réaliste de celui-ci.

La première trace de ses travaux remonte à 1613. Il est probable qu'il mourut vers la fin de l'année 1650. D'après M. Gautheron, son séjour à Toulouse se placerait, soit entre 1620 et 1625, soit entre 1625 et 1627.

On n'y conserve plus qu'une peinture certaine de lui, la *Purification*, provenant de l'Eglise des Chartreux, qui n'est ni datée ni signée (Fig. 5),⁸ mais qui présente des parentés évidentes avec une *Présentation au Temple* conservée à Tournon (Ardèche) et qui serait de 1645. Le rapprochement s'impose. Le tableau de Tournon, d'un nombre plus réduit de personnages, a d'ailleurs plus d'autorité, alors que celui de Toulouse possède davantage le caractère d'un peintre de la réalité; la jeune femme tenant les pigeons, notamment, est d'un esprit plus à la Lenain, que le même personnage dans la toile de Tournon.

Il est regrettable que Toulouse ne possède plus que ce tableau de Guy François qui dut, certainement, en réaliser et en laisser beaucoup d'autres dans cette ville, à en juger par les nombreuses œuvres prêtées par des collectionneurs aux salons de l'hôtel de ville du siècle suivant, de 1751 à 1791. Guy François y paraît

8. M. GAUTHERON retire, dans son livre, la paternité de ce tableau à Guy François. Il s'est, depuis, rangé à l'opinion de M. CHARLES STERLING qui la lui a rendue dans le catalogue de l'exposition des *Peintres de la Réalité*. M. JARDOT, Inspecteur des Monuments Historiques, a découvert, à la Cathédrale de Cahors, une toile semblable à celle de Toulouse.



FIG. 13. — AMBROISE FRÉDEAU. — Saint-Jean de Tolentino Consolé par le Concert des Anges. — Musée des Augustins, Toulouse.

pellation de Jean François Ier pour le distinguer d'un Jean François II, fils de Guy—n'était pas un peintre dénué de mérite. Il peignit en 1653, le *Vœu des Consuls du Puy* où ceux-ci sont représentés agenouillés, les mains jointes et quelque peu raides; mais les physionomies y atteignent à une belle vérité. Le Musée des Augustins de Toulouse possède de lui un assez grand tableau, le *Christ à Emmaüs*, signé et daté de 1649 (Fig. 6). Les personnages principaux, le Christ et les deux disciples y sont fades et conventionnels, mais les garçons

sous plusieurs noms: François, Guy François, François Dupuy (c'est-à-dire de la ville du Puy), soit même Dupui tout court, ce qui n'est pas sans prêter à bien des confusions. Nous en tirons du moins la certitude que l'artiste avait laissé à Toulouse une grande réputation et que son influence ne dut pas y être négligeable.

Sans avoir la valeur de son aîné, Jean François—né en 1580, mort avant 1655 et que M. Gautheron désigne par l'ap-

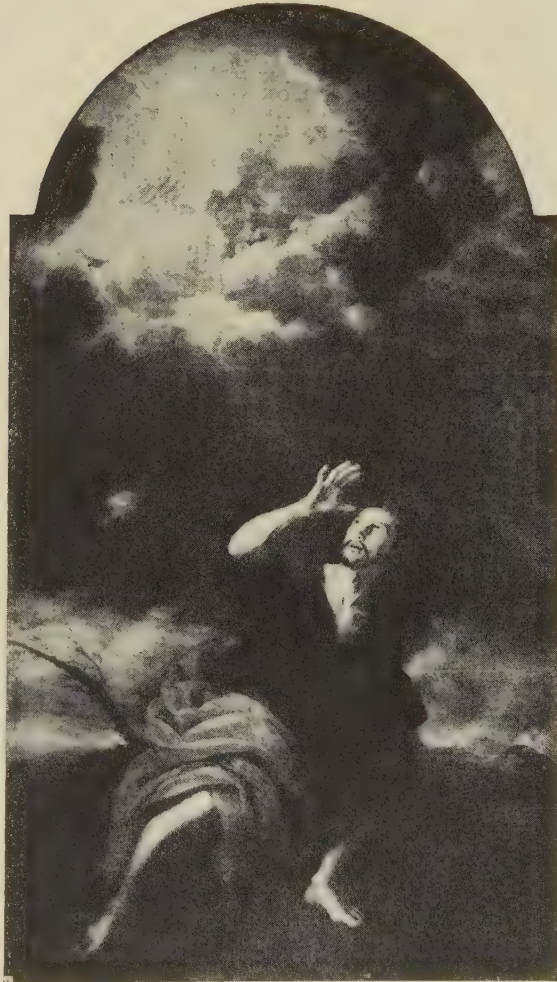


FIG. 14. — ANDRÉ LÈRRÉ. — La Vision de Saint Jean à Pathmos. — Musée des Augustins, Toulouse.



FIG. 15. — JEAN DE TROY. — Portrait de Mme. de Mondonville. — Collection de Mme. L., Toulouse.

d'auberge qui servent le repas y sont d'un meilleur réalisme, et la nature morte constituée par la table avec sa nappe, les assiettes d'étain, les serviettes et le plat à poisson, est supérieurement traitée.

L'Eglise des Chartreux de Toulouse possède un *Sacrifice d'Abraham*⁹ et une *Ascension*, chacune de qualités très inégales pour lesquelles il est permis de penser à Jean François.

Mais le troisième artiste et, sans doute, le plus important de ceux qui ont passé par Toulouse vers le milieu du XVII^e siècle, est Nicolas Tournier.¹⁰

Il fut, avec Georges de la Tour, la deuxième grande révélation de l'Exposition des Peintres de la Réalité, à la suite de quoi, grâce à un don généreux de M. Georges Wildenstein, une importante toile

de lui, le *Concert*, entra au Louvre (Fig. 22). Il rappelle Georges de la Tour par plus d'un côté : par le dépouillement du dessin, par le caractère statique des personnages, par leur émotion toujours silencieuse. Tous posent et l'on n'a jamais l'impression d'entendre un son, même dans le *Concert*, un cri, même dans la *Bataille*. Certes, il est moins original et moins raffiné que La Tour, grand peintre des effets nocturnes, mais quelques-unes de ses toiles le placent encore très haut parmi les maîtres du XVII^e siècle.

On sait très peu de chose de sa vie. Dans un bail à besogne pour un tableau

9. N° 37 du catalogue de l'exposition de *L'Age d'Or de la Peinture Toulousaine*, où il est attribué, sans aucune vraisemblance, à Antoine Rivalz.

10. C'est par erreur qu'on lui a donné le prénom de Robert, à la suite d'une confusion avec Robert Tournières.

(disparu) qu'il exécuta en 1624 pour les chanoines de Narbonne,¹¹ il se déclare expressément natif de Montbéliard (de l'ancienne province de Franche-Comté qui fut longtemps province espagnole). Il y serait né entre 1579 et 1600 d'un père peintre qui était venu s'établir à Narbonne et dont le prénom était également Nicolas—pour plus de clarté, Nicolas Tournier Ier.¹² Le fils, Nicolas Tournier II, celui qui nous intéresse, séjourna à Carcassonne où il peignit l'*Entrée de Louis XIII* (1622), tableau disparu et considéré comme une de ses œuvres maîtresses. Il aurait peint, également, les portraits des consuls de Narbonne de 1632. On ne sait à quel moment il s'installa à Toulouse et si, d'après la tradition, il y mourut, on ignore à quelle date.

On ne connaît de lui que huit toiles sûres qui sont: 1. *Juda Prostrné Devant Joseph*, la seule qui soit signée et datée, 1655 (Cathédrale de Narbonne); 2. *Tobie et l'Ange* (Cathédrale de Narbonne); 3. *La Vierge et l'Enfant* (Musée de Toulouse); 4. *Le Christ Descendu de la Croix* (Musée de Toulouse) (Fig. 7); 5. *Le Christ Porté au Tombeau* (Musée de Toulouse) (Fig. 8); 6. *La Bataille des Roches Rouges* (Musée de Toulouse) (Fig. 9); 7. *Le Concert* (Musée du Louvre); 8. *Le Christ en Croix, la Vierge, Saint-Jean, la Madeleine et Saint François de Paule* (Hospice d'Issy).

On lui attribue encore quatre tableaux. L'attribution du *Souper d'Emmaüs* (Musée de Nantes), faite par M. Sterling et, généralement, acceptée, rencontre, toutefois, quelques



FIG. 16. — JEAN DE TROY. — Portrait de Jean Louis Fontanilles. — Musée des Toulousains de Toulouse, Toulouse.

11. LAURENT, BLOCH ET DOINEL, *Inventaire Sommaire des Archives Départementales Antérieures à 1790*, Aude, Archives Ecclésiastiques, Séries G et M, T. III, p. 65. Le tableau en question représentait la Vierge, tenant l'enfant Jésus, entre Sainte Catherine et la Madeleine, sous le Saint-Esprit.

12. Nicolas Tournier Ier a peint les consuls de Narbonne de 1600 et de 1603, tableaux conservés au Musée de Narbonne. Celui de 1600, le seul exposé, est une excellente peinture, pleine de caractère, dans laquelle les portraits sont encore traités à la manière de la Renaissance.



FIG. 17. — FRANÇOIS DE TROY. — Louis Alexandre de Bourbon, Comte de Toulouse. — Musée d'Agen, Agen.

opposants tels que M. Isarlo¹³ dont, personnellement, je partage les sentiments. La toile est, d'ailleurs, très belle.

Un autre des tableaux attribués à cet artiste est le *Juda Prosterné devant Joseph* (Eglise des Minimes de Toulouse). C'est une réplique, ou copie, de la toile, signée et datée, de la cathédrale de Narbonne. La toile de Toulouse, qui n'est pas sans qualités, est plus grande et d'une harmonie dorée différente de celle de Narbonne où jouent des tons froids, bleus et verts. Dans l'une et l'autre, on retrouve la même façon molle de traiter certains personnages.

Le *Christ Mort Soutenu par Saint Jean et Pleuré par la Vierge* (Cathédrale de Narbonne) représente aussi une attribution très plausible.

Enfin, toujours parmi les œuvres attribuées, figure le *Christ Mort* (National Gal-

lery, Londres). N'ayant pu juger de ce tableau que d'après une photographie, il nous est difficile de nous prononcer. Il donne, cependant, le sentiment d'être plus près de Ribéra (auquel il a été jusqu'à maintenant attribué) que de Tournier.

D'autres attributions ont été faites, notamment dans le premier catalogue de *l'Age d'Or de la Peinture Toulousaine*, mais elles n'ont aucun rapport avec l'œuvre de Tournier.

Faute de renseignements, il est difficile d'établir une chronologie de cet œuvre qui va de l'inspiration caravagiste à l'inspiration rembrandtesque en passant par des sommets d'une souveraine personnalité.

13. Voir: "Arts," 18 avril 1947.

Pour essayer de débrouiller cet écheveau complexe, il est bon de noter ici quelques observations.

Les tableaux de Tournier ont toujours manqué de spontanéité. Ils furent faits laborieusement et toujours, il semble, d'après le modèle. Une tradition veut que l'artiste ait été bien embarrassé le jour où les Pénitents Noirs lui commandèrent la *Bataille de Constantin*.¹⁴ Il ne se voyait pas en train de peindre une bataille d'après nature. Aussi semble-t-il s'être contenté d'avoir refait, à sa manière, celle de Raphaël dont il a repris intégralement la composition. Seulement, il était doté d'une âme d'artiste qui, du moins à une certaine époque de sa vie de peintre que le processus normal de l'évolution humaine place dans la première, triompha de l'écueil inévitable de cette façon d'opérer : la froideur. Elle se manifesta par la suite, entraînant à son tour une réaction.

A la lumière de ces observations, nous pourrions établir le classement suivant.

Première époque : Jeunesse et plénitude de l'artiste. L'émotion domine le métier : le *Christ Porté au Tombeau*, *Tobie et l'Ange*, le *Christ Descendu de la Croix*, le *Christ en Croix*, la *Bataille des Roches Rouges*.

Seconde époque : Le métier l'emporte sur l'émotion—la *Vierge à l'Enfant*, le *Concert*.

Troisième époque : Vieillesse de l'artiste. Déclin de son art : *Juda Prostrné devant Joseph* (1655).



FIG. 18. — RAYMOND LAFAGE. — Le Triomphe de Bacchus aux Indes, dessin. — Collection du Comte B., Toulouse.

L'influence rembrandtesque dont témoigne cette toile inattendue, semble être la réaction de Tournier contre la froideur de ses œuvres précédentes. Elle est bien dans l'ordre des choses qui veut que la découverte de l'enveloppe soit, en général, la dernière accomplie par les yeux des peintres.

En dehors des tableaux déjà cités, Tournier en a peint une foule d'autres dont un certain nombre parurent aux Salons de l'hôtel de ville du XVIIIe

14. Connue aussi sous le nom de *Bataille des Roches Rouges*.

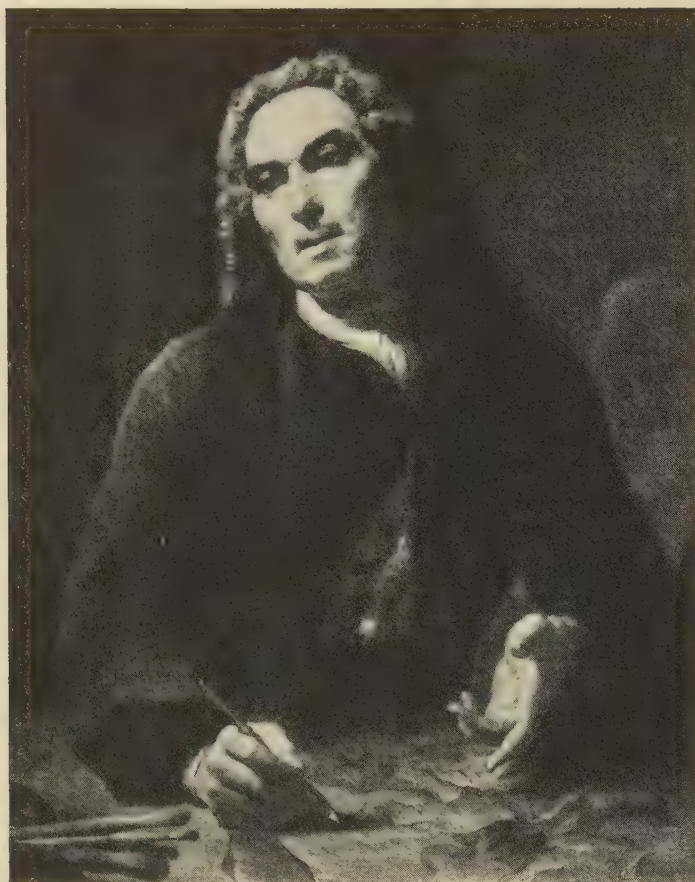


FIG. 19. — ANTOINE RIVALZ. — Portrait de l'Artiste. — Musée des Augustins, Toulouse.

* * *

Nous retrouvons maintenant un groupe d'élèves de Chalette. Si l'un d'eux, Colombe du Lys, ne nous a laissé que deux tableaux religieux médiocres, c'est surtout comme portraitiste que nous connaissons Antoine Durand et Antoine de Troy, cependant que le quatrième, Hilaire Pader, se pose en peintre à prétentions universelles.

A Antoine Ier de Troy (Toulouse, 1608-1684) est attribué de longue date un portrait du poète languedocien Goudoulin qui n'a rien, il faut le reconnaître de l'esprit de Chalette, mais dont la limpidité, la tonalité et la vérité font penser plutôt à Louis Lenain. En l'absence de toute œuvre sûre d'Antoine de Troy, cette attribution demeure sujette à revision (Fig. 10).

Il n'en est pas de même pour Antoine Durand (Toulouse 1611?-1680) qui succéda à Chalette comme peintre de l'hôtel de ville et sur l'œuvre de qui nous sommes assez bien renseignés. On connaît, en effet, de lui une dizaine de miniatures capitulaires exécutées pour les "Annales" de l'hôtel de ville. Il y manifeste un

siècle.¹⁵ Leur liste—sujets religieux ou bibliques, sujets mythologiques, sujets de genre, sujets réalistes—prouve que Tournier a tout abordé et qu'il y a bien des découvertes à faire concernant l'œuvre de cet artiste, que nous ne connaissons encore que très incomplètement.

Contemporaine de celle de Georges de La Tour et de Lenain, elle en a le beau caractère français en même temps qu'elle n'est pas sans rappeler, en raison sans doute de la timidité scrupuleuse de l'artiste, des maîtres plus anciens. Cela donne parfois à Tournier une figure d'attardé et il demeurera l'homme qui, en plein XVIIe siècle, a peint une bataille sur un carton de Raphaël à la manière de Paolo Ucello.

15. La liste en a été publiée par nos soins dans "L'Auta," bulletin de la Société des Toulousains de Toulouse, déc. 1939, et dans notre ouvrage: *A Travers l'Art Toulousain, Hommes et Œuvres*, 1942. On la trouvera également dans: GEORGE ISARLO, *Caravage et le Caravagisme Européen, Catalogues*, Aix, 1941.

talent consciencieux, mais un assez faible génie d'invention, car les capitouls y sont alignés à côté l'un de l'autre, sans souci de varier les poses ou la composition. Il fit, cependant, un effort honorable dans *l'Entrée de Louis XIV avec les Capitouls de 1658-1659* (Fig. 11). Ceux-ci sont représentés agenouillés, le chef du Consistoire à leur tête présentant le livre des Évangiles au jeune roi dans le carrosse. Sur le livre sacré, le monarque jure de conserver les privilèges de la ville. Derrière lui apparaissent la reine Anne d'Autriche et le duc d'Anjou.

Si les personnages marquent une certaine raideur—témoignage du peu d'habitude de l'artiste pour ce genre de composition—il faut reconnaître que la couleur générale en est très agréable et que les robes rouges, blanches et noires des capitouls jouent à ravir avec la grande masse noire du carrosse et la masse grise des trois chevaux tenus aux rênes par une figure particulièrement spirituelle, celle du cocher.

On connaît également de Durand quelques portraits de grandeur naturelle qui ne manquent pas de qualité. Le meilleur est au Musée de Toulouse. C'est un portrait d'homme, bien dans l'esprit des portraits français de l'époque. On y sent une influence parisienne qui s'explique par le fait qu'Antoine Durand, avant de devenir peintre de l'hôtel de ville, était allé s'établir à Paris d'où il revint à la demande des capitouls de 1645.

Hilaire Pader (Toulouse 1617-Toulouse 1677) est, de tous les élèves de Chalotte, celui qui a montré le plus d'audace et d'ambition. Il prétendait à tous les genres, y compris la littérature et la poésie; mais, s'il ne manquait pas de jactance, il manquait de goût. Ne tenant pas en place, il fut de ces peintres vagabonds qui sillonnèrent leur siècle. Il fut admis à l'Acadé-



FIG. 20. — ANTOINE RIVALZ. — Le Garçon Apothicaire des Cordeliers. — Musée des Augustins, Toulouse.

mie Royale de Paris et se parait du titre de Peintre de l'Altesse du Serenissime Prince Maurice de Savoie.

Dans ses peintures, souvent vulgaires, on trouve des emprunts et des influences, mais elles se rachètent par une exécution solide, parfois magistrale. C'est le cas de sa très grande toile, le *Triomphe de Joseph*, exécutée pour les Pénitents Noirs de Toulouse, dans laquelle il s'est représenté lui-même sous les traits de Joseph, couronné de roses, paré de vêtements somptueux, assis sur un char plus somptueux encore, traîné par de magnifiques chevaux blancs, précédé de sonneurs de trompe, au milieu d'un extraordinaire concours de peuple (Fig. 12).

Cette toile déclamatoire, qualifiée par M. de Chennevières-Pointel de "triomphe de la peinture gasconne," est exécutée dans des tons clairs qui rompent avec les tonalités sombres pratiquées jusque là à Toulouse. Dans ses voyages, l'artiste avait vu de la peinture claire, il avait vu Rubens et Simon Vouet et il a peint à la manière du premier le groupe des femmes de droite, à la manière du second celui de gauche.

Simon Vouet a eu, d'ailleurs, une influence sur la peinture toulousaine en raison de la présence de deux grandes toiles de sa main à la Chapelle des Pénitents Noirs: le *Serpent d'Airain* et l'*Invention de la Vraie Croix*, toutes deux au Musée de Toulouse. On peut penser que c'est parce que son *Triomphe de Joseph* était destiné à être placé à côté, que Pader, qui a fait aussi des toiles sombres, tint, cette fois, à lutter de clarté avec le maître parisien, alors qu'au contraire la *Bataille de Constantin* de Tournier, décorant la même chapelle, y faisait l'effet, dira Dupuy-Dugrez, en 1699, de "quelque noir cirage."¹⁶

Pader fut quelquefois employé par les capitouls et peignit quelques-uns de leurs portraits sur les "Annales"; mais il fut impossible de fixer cet agité dans les fonctions sédentaires de peintre de l'hôtel de ville et il ne semble pas qu'il ait formé des élèves.

* * *

Il en est tout autrement d'un autre peintre qui n'était pas toulousain, étant né à Paris vers 1620 où il aurait été élève de Simon Vouet, mais qui passa une bonne partie de sa vie à Toulouse où il mourut en 1673. Il s'appelait Ambroise Frédeau et était religieux au couvent des Augustins de cette ville, où il fit profession (1640-1643). Fixé dans ses fonctions monastiques, ne cessant de travailler à la décoration de son couvent, Ambroise Frédeau se vit entouré de disciples pour lesquels son éclectisme dut être un excellent enseignement.

16. *Traité sur la Peinture pour en Apprendre la Théorie et se Perfectionner dans la Pratique*, par M. BERNARD DUPUY DU GREZ, Avocat en Parlement, Toulouse, 1699.

Nous ignorons ce que fut son existence avant et après son arrivée à Toulouse et s'il n'accomplit pas des séjours à l'étranger. En effet, son style baroque ne semble pas refléter des influences uniquement françaises. Sans doute, on y retrouve celle de Simon Vouet, mais aussi la marque de l'art italien et espagnol, et le souvenir de Gréco dans le tableau du *Christ Apparaissant à sa Mère après sa Résurrection* (Eglise Saint-Pierre) où le Christ a le caractère étiré, la fougue et les draperies aux longs plis des compositions de Gréco. On y retrouve aussi l'harmonie froide de certains accords. Quant à sa toile de *Saint-Jean de Tolentino Consolé par le Concert des Anges* (Fig. 13), elle est peut-être plus curieuse encore. Le baroque y tourne au romantisme. Divisée en deux parties, le haut en est un ciel doré, peuplé d'anges musiciens et d'angelots chantant dans des tons à la Véronèse, tandis que le bas, d'une atmosphère sombre et froide, traversée de reflets, groupe autour du religieux à la robe noire d'autres angelots avec leurs instruments : cithare, violoncelle et livre de plainchant. Un visage d'ange semble dessiné par Simon Vouet alors que d'autres morceaux n'étonneraient pas sous le pinceau de Prud'hon ou celui de Girodet. Cette toile donne une impression étonnamment musicale. C'est, vraiment, un concert céleste.



FIG. 21. — ANTOINE RIVALZ. — Le Pape Urbain II Consécrant la Basilique Saint-Sernin. — Musée des Augustins, Toulouse.

On ne connaît guère que deux autres tableaux de Frédeau, un *Saint Augustin en Adoration devant la Vierge et Saint Jean* (Musée de Toulouse) et *Saint Augustin Recevant l'Habit Monastique des Mains de Saint Simplicien* (Chapelle Sainte-

Anne), toile d'une vie étrange, récemment découverte par M. Isarlo.¹⁷

Parmi les élèves de Frédeau, on cite Jean Pierre Rivalz (La Bastide d'Anjou, Aude, 1625-Toulouse 1706) qui compléta son éducation à Rome. C'est, d'ailleurs, comme architecte qu'il a assuré le meilleur de sa réputation, en édifiant quelques-uns des beaux hôtels de Toulouse, notamment l'hôtel Saint-Jean. Comme peintre, il est loin d'avoir le même mérite. Sa grande toile de la *Visitation* qui est toujours à la Cathédrale Saint-Etienne, est d'une exécution pleine de mollesse, défaut que l'on retrouve, à un degré moindre toutefois, dans sa *Clémence-Isaure*, peinture décorative pour un dessus de porte de l'hôtel de ville, aujourd'hui au Musée de Toulouse. Pendant longtemps, on lui a attribué un chef-d'œuvre, son portrait par lui-même, au Musée de Toulouse, où il se serait représenté feuilletant un Vitruve, sa palette et ses pinceaux devant lui. En réalité, la tête seule serait de lui, le reste étant l'œuvre de son fils, Antoine Rivalz qui, lui, fut certainement un grand peintre. C'est le fils de ce dernier, le chevalier Rivalz, qui a donné en 1751 ces précisions bienvenues rétablissant la vérité des choses.

Quel fut le maître d'André Lèbré (Toulouse ? 1629-Toulouse 1700)? C'est une question que l'on peut se poser devant sa peinture qui n'en rappelle aucune de celles qui s'étaient jusqu'alors pratiquées à Toulouse. Les traditions locales veulent qu'il ait été d'abord peintre décorateur d'appartements, qu'il ait demandé quelques conseils à Colombe du Lys et à Antoine Durand et qu'il se soit surtout formé lui-même. Où aurait-il trouvé, en effet, dans la peinture toulousaine d'une expression si statique, ce sens de l'enveloppe, ce frissonnement de la lumière, cette révélation du paysage qui font le charme de ses œuvres sans porter aucune atteinte à l'intelligence des sujets traités? Sa sensibilité est toute moderne. On peut dire qu'avant Chateaubriand il a exprimé "la cime indéterminée des forêts." Dans ses compositions—on en connaît une dizaine—les arbres, le ciel, les monuments eux-mêmes deviennent acteurs et s'accordent aux sentiments des personnages. Et ceci avant Watteau! Dans la *Vision de Saint Jean à Pathmos* (Fig. 14), sa plus belle œuvre peut-être, un tronc dénudé, ployé par la tempête, se courbe sur un ciel tragique au-dessus d'une mer agitée. Dans *Abraham et les Trois Anges* (à l'Hospice de Bicêtre) où ces derniers rappellent les préraphaélites anglais, un chêne splendide remplit, à lui seul, la moitié supérieure de cette grande toile et lui confère une étonnante majesté. Dans *Saint Louis de Toulouse* (Eglise des Minimes), c'est la cathédrale de la ville qui semble se mêler au ciel. Cette technique quasi impressionniste, Lèbré l'a appliquée jusque dans ses portraits, et il a peint ainsi sur les "Annales" la miniature des capitouls de 1692. Ajoutons, d'ailleurs, qu'il ne demeura peintre de l'hôtel de ville que fort peu de temps. Sa manière de traiter le portrait, pourtant si spirituelle, ne dut pas plaire. Il était trop en avance sur son temps.

17. Voir "Arts," 17 janvier 1947.



FIG. 22. — NICOLAS TOURNIER. — Le Concert. — Musée du Louvre, Paris (Don de M. Georges Wildenstein).

Sa technique part de fonds bruns sur lesquels il pose des tons légers et transparents arrivant jusqu'au blanc intégral. Il n'arrête jamais ses contours sèchement et n'hésite pas devant des ombres très vigoureuses. L'ensemble, d'une chaude harmonie dorée, est d'une riche atmosphère qui fait de Lèbré un des princes du "sfumato" corrégien.

Avec les frères de Troy, nous revenons à la peinture précise, à la peinture de portrait, qu'ils ont portée à une rare perfection. Ils étaient les fils de cet Antoine de Troy auquel est attribué le *Portrait du Poète Goudoulin* dont nous avons déjà parlé. On savait que l'aîné, Jean de Troy (Toulouse 1638-Montpellier 1691), était l'auteur d'une *Immaculée Conception* (Musée de Toulouse) peinte pour les Grands Carmes de Toulouse, puisqu'il était parti à Montpellier où il avait formé une académie de peinture. Le premier portrait qui a pu lui être attribué est celui de *Jean Louis Fontanilles*, magistrat, acquis par le Musée des Toulousains de Toulouse en 1931. Il est signé et daté de 1674 (Fig. 15). Ce point de comparaison, désormais établi, a permis de restituer à Jean de Troy un très important *Portrait de Madame de Mondonville* (Fig. 16) signalé dans les catalogues des Salons de

l'hôtel de ville du XVIII^e siècle comme une de ses œuvres maîtresses, et les catalogues de l'exposition de *l'Age d'Or de la Peinture Toulousaine* lui attribuent, avec la plus grande vraisemblance, un des chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, le *Portrait d'Elisabeth de Bonzi*. Jean de Troy avait déjà peint le frère de cette attirante personne, le cardinal de Bonzi, en plusieurs exemplaires, conservés dans des familles méridionales et pour l'attribution desquels jouent des traditions familiales. Il convient d'être plus réservé à l'égard d'autres attributions; mais il suffit qu'on puisse donner à ce peintre un authentique chef-d'œuvre comme le *Portrait de Madame de Mondonville* pour que le nom de Jean de Troy s'inscrive désormais, comme celui d'un grand portraitiste français, à côté de ceux de Philippe de Champaigne, de Largillière et de Rigaud.

Or, c'était le nom du cadet, François de Troy (Toulouse 1645-Paris 1730), qui avait pris place dans cette glorieuse phalange. Non sans raison, d'ailleurs, car ce peintre, qui débuta à Toulouse par des toiles religieuses d'un intérêt secondaire, trouva sa voie dans le portrait, dont il alla exercer l'art à Paris (Fig. 17). Il est le peintre de cour par excellence et, comme tel, on peut dire qu'il échappe à l'école toulousaine. Saluons en lui le portraitiste virtuose de *Charles Mouton* (Musée du Louvre, de *Mansard* (Musée de Versailles), de la *Mère, l'Enfant et la Nourrice* (Musée de Grenoble), mais nous ne retrouvons pas en lui cette gravité, ni cette probité provinciales qui donnent à son frère une originalité autrement marquée.

Ainsi que François de Troy, Raymond Lafage (né dans la commune de L'Isle-sur-Tarn vers 1656 ? —) (Fig. 18) a échappé à l'emprise toulousaine par sa vie vagabonde qui contribua, certainement, à répandre sa réputation, mais dont le désordre, au dire des contemporains, hâta la fin. Il serait mort, âgé d'une trentaine d'années, on ne sait où. D'après la tradition, il aurait fait un séjour dans l'atelier de Jean Pierre Rivalz; il était déjà d'une jolie force quand il s'y présenta et on peut douter qu'il y ait appris quelque chose, car il est le type même de l'autodidacte.

Il fut uniquement dessinateur, mais dessinateur prestigieux et en une époque où les dessins étaient très goûtés et recherchés, ainsi qu'en témoignent les Collections de Crozat et de Mariette. Lafage acquit une très grande réputation. On vit en lui un nouveau Michel-Ange et on a écrit qu'il fit trembler l'Italie.

Depuis, on a reconnu que la fougue, la rapidité de ces dessins étaient plutôt un témoignage de dextérité que de science et on voit en leur auteur un virtuose plutôt qu'un grand artiste. Il n'en demeure pas moins que cette fougue, cette adresse, cet esprit, sont choses peu communes et peuvent être considérées comme un témoignage de la vivacité du tempérament méridional. N'est-ce pas elles qui animent l'œuvre d'un autre méridional, Fragonard? Mais ce dernier les magnifia par des dons de peintre qui font totalement défaut à Lafage.

Avec Jean Michel (Luzenac 1659-Toulouse 1709), nous retrouvons un portraitiste de la lignée bien toulousaine des Chalette, des Durand et des Pader,

traducteur consciencieux des effigies capitulaires sur le vélin des "Annales." Ce n'est pas un grand peintre, mais un bon peintre qui nous a laissé une agréable *Entrée du Duc de Bourgogne et du Duc de Berry*, la seule page sauvée de son œuvre municipale avec quelques portaits individuels de capitouls. Comme peintre religieux, on lui doit un assez grand tableau des *Noces de Cana* (Musée de Toulouse), un *Saint Exupère*, au même musée, une *Sainte Elisabeth de Hongrie* et une *Sainte Jeanne de Valois*. (Ces deux tableaux sont à l'Eglise de Lardenne près de Toulouse). Tout cela est fort honnête mais sans grande originalité.

Entretemps, des peintres venus du dehors avaient fait à Toulouse des séjours divers. En 1668, l'italien Antonio Verrius (Lecco 1636-Londres 1707) y laissait un *Mariage de la Vierge* et un *Saint Félix de Cantalice*, conservés au Musée de Toulouse, œuvres plus décoratives que profondes. Le champenois Fayet (Reims 1630-Toulouse 1708) exécutait pour les Pénitents Noirs, une grande toile inégale, le *Passage de la Mer Rouge*, à la Cathédrale Saint Etienne, Toulouse, et décorait le chœur de l'Eglise des Chartreux; le hollandais Ferguson y créait le genre des tableaux de ruines et des scènes de bandits, avec une dextérité fort séduisante.

C'est encore au XVII^e siècle qu'appartient Antoine Rivalz (Toulouse 1667-Toulouse 1735), fils de Jean Pierre, bien que son œuvre toulousaine n'ait commencé qu'à son retour de Rome, aux environs de 1700. Il devint peintre de l'hôtel de ville en 1703 et le demeura jusqu'à sa mort. Son œuvre se place donc dans le premier tiers du XVIII^e siècle et, cependant, aucune n'est plus représentative du siècle de Louis XIV. Elle en a la noblesse, la pompe, la vigueur; elle est parfois poussinesque, d'autres fois ordonnée à la Lebrun, mais toujours servie par un magnifique métier de peintre, riche en clair-obscur, en oppositions énergiques, en éclats de lumière, en détails dramatiques. Ses miniatures des "Annales," dont il ne reste que quatre spécimens, retrouvent la liberté des compositions de Chalette. Ses portraits sont des merveilles de noblesse et de vérité psychologique. Magnifiés, non à la manière des Rigaud et des Largillièreà, mais avec réalisme, ils gardent cette probité provinciale que nous avons déjà remarquée dans ceux de Jean de Troy. Ses plus beaux portraits sont celui de son père, Jean Pierre Rivalz, dont il a été question au sujet de cet artiste, son portrait par lui-même (Fig. 19) dans la force de l'âge, aussi modeste qu'expressif, celui du sculpteur *Marc Arcis*, enfin un autre portrait par lui-même, âgé cette fois, tenant dans un médaillon le portrait de sa femme, émouvant hommage, par la tendresse qui l'anime à l'égard de celle qui fut la compagne de sa vie. Rivalz s'est même risqué au portrait historié avec une dame en Diane chasseresse (qu'on croit être la Présidente de Riquet); c'est le seul que l'on connaisse et le visage est sans doute ce qu'il a de moins réussi. Mais le paysage est beau et on y remarque un admirable chien de chasse (Musée de Toulouse). En effet, le réaliste domine chez Rivalz qui l'a supérieurement prouvé dans cet étonnant *Garçon Apothécaire du Couvent des Cordeliers* (Fig. 20) peint de

verve sur la porte mal rabotée de la pharmacie. En dépit d'anciennes retouches maladroites qui ont gâté les mains, c'est un morceau de peinture d'une haute saveur et d'une inspiration franchement populaire.¹⁸

Ce réalisme ne l'abandonna pas, même quand il peignit de grandes toiles historiques pour l'hôtel de ville, la *Fondation d'Ancyre* par exemple, d'après une composition de son père en perdition, mais où l'on retrouve bien plus le style d'Antoine que celui de Jean Pierre. Le portrait de celui-ci, fort réaliste, s'y reconnaît sous un acoutrement à la romaine (Musée de Toulouse). Mais on peut préférer les sujets poussinesques qu'Antoine Rivalz traita pour sa dilection sur des formats plus réduits : *La Mort de Cléopâtre* (du Musée de Narbonne et du Musée Magnien de Dijon), *l'Enlèvement des Sabines* (Musée de Toulouse) ou la petite et impressionnante effigie de *Saint-Guillaume d'Aquitaine*. Ce sont des pièces de musée dans toute l'acception du terme.

Rivalz n'a pas moins excellé dans la peinture religieuse. *Le Christ en Croix et la Madeleine*, pendant longtemps à l'hospice de Bicêtre, trouvera probablement une place définitive au Louvre dont cette œuvre est digne en tous points. Quant à son *Urbain II Consacrant la Basilique Saint-Sernin* (Fig. 21), c'est, sans doute, un des chefs-d'œuvre de l'artiste qui, dans le simple geste du bras levé, dans un profil sévère et surtout dans un immense manteau garnissant, à lui seul, les trois quarts de la composition, a su exprimer toute la souveraineté, toute la majesté pontificales.

Certes, le talent d'Antoine Rivalz est complexe. Il n'y a pas que du toulousain en lui ; l'artiste avait voyagé ; il avait longtemps séjourné en Italie et l'on retrouve dans sa peinture des souvenirs de grands exemples, mais parfaitement assimilés et transposés par un riche tempérament. Par un miracle d'équilibre, par le fait de sa puissante personnalité, il a su concilier le réalisme et l'académisme. Peut-être peut-on lui reprocher d'avoir été l'introducteur de ce dernier dans la peinture toulousaine où il va s'imposer durant tout le XVIII^e siècle. Mais est-ce vraiment sa faute ? Cela n'est-il pas dû au manque de personnalité de ceux qui le suivront ? La preuve en est que lorsque un tempérament véritable surgira, celui de Gamelin qui rappelle Rivalz par bien des points, il saura, lui aussi, concilier l'académisme et le réalisme, vivifier le premier par le second et magnifier le second par le premier.

Toutefois, il est bien certain que, sur le plan toulousain, Rivalz clôtura une grande époque.

PAUL MESPLÉ.

18. Rivalz est également l'auteur de nombreux portraits capitulaires individuels sur lesquels il serait imprudent de le juger. Ces portraits — le troisième que le peintre de l'hôtel de ville était tenu d'exécuter de chaque capitoul — furent toujours négligés, tant par Rivalz que par ses successeurs. Il semble que l'artiste officiel épuisât toute son application dans les portraits collectifs des "Annales" et dans le grand tableau destiné à la décoration de l'hôtel de ville (du type du *Christ aux Capitouls* de Chalette, le seul qui soit parvenu jusqu'à nous) et qu'il abandonnât l'exécution du portrait individuel aux mains de ses élèves, ne reprenant guère personnellement que le visage. C'est pourquoi les accessoires, costumes, mains, en sont souvent très faibles.



MANET ET COUTURE

C'EST en 1850 qu'Edouard Manet entra dans l'atelier de Thomas Couture. Il avait dix-huit ans et la vocation picturale avait en lui quelque chose d'impérieux. Ses parents s'étaient laissé convaincre et avaient consenti à ce

qu'il suivît son penchant. Pendant six ans il resta chez Couture, de dix-huit à vingt-quatre ans : c'est la période où se forme et où se définit nettement son talent.

C'est là une première constatation qu'il importe de faire et qui a son prix. Manet ne s'est pas conduit en révolté et, bien que son idéal fût différent de celui de son maître, il travailla pendant plusieurs années — et des années décisives — sous sa direction.

Il avait, pourtant, dès ce moment même, de solides convictions en matière esthétique, et Antonin Proust nous en dit la nature : "malgré tout son esprit et sa tendance au scepticisme, il était demeuré naïf. Il s'étonnait de tout et ne s'amusait de rien. En revanche tout ce qui touchait à l'art le rendait sérieux. Sur ce point, il était intraitable. Il n'admettait ni la contradiction, ni même la discussion."¹ Aussi ne semblait-il pas fait, au premier abord, pour s'entendre avec celui qui était son maître . . .

Mais qui était donc l'auteur des *Romains de la Décadence* (ou de l'*Orgie Romaine*), tableau qui avait eu un si étonnant succès au Salon de 1847 ? C'était un curieux homme, dans l'esprit duquel se mêlaient les idées les plus diverses, parfois les plus contradictoires. Son tableau-programme apparaissait comme un mélange d'académisme et de romantisme, par quoi se définissait ce qu'il y avait de théâtral dans cette peinture d'histoire qui a été si chère à beaucoup d'artistes dans la première moitié du XIX^e siècle.

* * *

Mais Couture n'était pas seulement peintre d'histoire ; il était aussi peintre tout court ; et c'est de lui qu'Edouard Manet apprit son métier, et le plus sûr des métiers.

Peu de temps avant que celui-ci entrât dans son atelier, Couture avait reçu une commande importante, celle de l'*Enrôlement des Volontaires en 1792*. C'était le Gouvernement de 1848 qui avait voulu commémorer ainsi le souvenir de la Patrie en danger. Mais le tableau ne fut pas achevé, le coup d'Etat du 2 décembre en ayant fait suspendre l'exécution ; le nouveau maître de la France estimait, en effet, qu'il s'agissait là d'une œuvre de "démagogues."²

Mais Couture avait été très intéressé par le sujet et il avait travaillé "ardemment" à le traiter. Manet put voir son maître occupé sans cesse par les nombreuses esquisses qu'il peignait ou dessinait.

La toile la plus achevée de cette série est aujourd'hui au Musée de Colmar, et une étude s'en trouve au Musée National des Beaux-Arts d'Alger (Fig. 1). Cette

1. ANTONIN PROUST, *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris, 1913, pp. 15-16.

2. Cf. *Thomas Couture (1815-1879). Sa Vie, Son Œuvre*, par lui-même et par son petit-fils, Paris, Le Garrec, 1932.

toile représente le noble qui va s'engager, à côté de l'ouvrier qui prend la même décision. C'est un remarquable morceau de peinture, heureusement conçu, qui, avec le portrait de jeune femme, charmant de couleurs, que l'on peut voir également à Alger, permet de juger des qualités que l'artiste avait, quand son esprit n'était pas obsédé par les grandes compositions historiques où, d'ailleurs, tel ou tel détail pouvait être d'un art raffiné.

Il est évident qu'il avait de beaux dons de peintre, et cela ne pouvait laisser Manet indifférent, lui qui se sentait déjà essentiellement peintre, éloigné de toutes ces considérations purement littéraires auxquelles les Romantiques avaient été particulièrement sensibles. Aussi bien les conseils que le maître donnait à ses disciples devaient-ils être infiniment utiles. "Il faut s'habituer," disait-il volontiers, "à prendre la nature au vol"; ou encore: "si simplement, naïvement, nous copions ce que la nature nous présente, nous nous apercevrons bientôt que ce que nous faisons est bien supérieur à ce que nous avions rêvé."³

Il est assez inattendu de voir l'auteur des *Romains de la Décadence* recommander ainsi la liberté, la spontanéité dans la vision, l'inspiration et la technique. Lorsqu'il parle de Rubens, il se souvient de la formule Rubénienne, suivant laquelle "la plus belle peinture est celle de la première coulée," et il affirme qu'on pourrait y ajouter que c'est aussi la seule durable, celle qui "possède l'orient de la perle et qui, frappée des clartés du génie, devient perle elle-même."

Couture est ainsi un peu comme Louis David et le baron Gros qui, dans leur enseignement, se montraient favorables à des principes qu'ils n'appliquaient pas toujours dans leur peinture. De toute façon, c'est aux grands coloristes, tels que Rubens, Vélasquez, Titien, Véronèse, qu'allait son admiration.

Il n'est pas douteux que Manet n'ait largement profité de tels conseils. S'il n'avait que de l'antipathie pour la peinture historique, il était, au contraire, très sensible à tout ce que Couture disait des grands Vénitiens et des grands Espagnols. C'est, en effet, à la peinture vénitienne qu'il demanda les leçons dont un jeune artiste a besoin. L'admiration qu'il finit pas avoir pour elle reflétait certainement celle de Couture, qui n'avait guère voyagé, certes, mais qui n'en connaissait pas moins l'art de Venise. "Le feu dont il brûlait pour Véronèse et Titien allumait son verbe quand dans la conversation, il s'agissait de l'Italie et de ses trésors."⁴

Et c'est sans doute pour cela qu'en 1853, à l'automne, Manet partit pour Florence. C'est de ce voyage que date sa copie de la *Vénus* de Titien qui est au Musée des Offices. Comme Ingres, avant lui, il s'intéresse aussi aux artistes du Quattrocento; nous en avons la preuve dans certains dessins faits d'après Angelico et dans la belle copie qu'il rapporta du portrait de Fra Filippino Lippi. A Paris

3. *Ibid.*, p. 129.

4. ET. MOREAU-NÉLATON, *Manet Raconté par Lui-Même*, Paris, 1926, p. 21.



FIG. 1. — THOMAS COUTURE. — Le Volontaire, étude pour l'Enrôlement des Volontaires du Musée de Colmar, 1849. — Musée National des Beaux-Arts d'Alger.

même, au Louvre, il a les mêmes admirations : il copie la *Vierge au Lapin* et l'*Antiope et Jupiter* de Titien ainsi que l'admirable portrait de Tintoret par lui-même.

De cette période d'initiation date encore une copie des *Cavaliers* de Vélasquez, et dans cet amour pour la peinture espagnole il se laisse aussi guider par Couture.

Les rapports de maître à disciple devaient être, ainsi, assez curieux. Edouard Manet ne devait guère souffrir ce qu'il y avait de théâtral dans certaines œuvres de Couture ; mais comment n'aurait-il pas, d'autre part, apprécié la sûreté de sa technique, et les brusques accents de sincérité dont ses écrits portent la marque ?

* * *

Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que dans quelques toiles de Couture on trouve déjà les harmonies colorées vers lesquelles tendra Manet. Considérons le *Noble s'Enrôlant* du Musée National des Beaux-Arts d'Alger. Il y a dans le costume de ce personnage, des gris profonds qui annoncent ceux du disciple, des jaunes et des blancs analogues à ceux dont celui-ci usera volontiers. La parenté de la technique des deux artistes est, alors, frappante ; et cette œuvre nous éclaire sur ce que Manet doit à Couture.

On insiste trop, à mon sens, sur l'antagonisme qui les séparait. Il y avait aussi

ce qui les unissait : l'amour des tons expressifs et vivants que l'un et l'autre admiraient chez Titien, Tintoret et Vélasquez. On cite volontiers les mots désagréables qu'ils ont pu dire l'un sur l'autre. Mais n'est-il pas curieux, d'autre part, de voir le disciple continuer à quérir l'approbation de son maître, même après avoir quitté l'atelier de celui-ci ? Il y a quelque chose de touchant et d'inattendu dans sa volonté de plaire à Couture, persistant même lorsqu'il devait avoir abandonné tout espoir d'obtenir du maître quoi que ce soit qui ressemble à un éloge.

Malgré tout ce qu'il pouvait y avoir de décevant dans l'attitude de Couture, Manet reste, sans s'en douter, son disciple, et il n'est pas douteux que les cinq ou six années qu'il a passées dans son orbite ont été plus fécondes que ne le croient d'ordinaire ceux qui n'ont pas jugé à leur juste

valeur le talent et l'enseignement de l'auteur de *l'Enrôlement des Volontaires*.

Dans les premières toiles du jeune peintre se reflètent toutes les influences qui sont dues, en partie, à l'ascendant de Couture. Mais elles n'empêchent pas que le tempérament de l'artiste ne s'affirme déjà avec force. Entre vingt-cinq et trente ans, Manet peint quelques-uns des tableaux les plus significatifs de sa carrière, et il s'y



FIG. 2. — EDOUARD MANET. — Le Buteur d'Absinthe, 1859. — Ny Carlsberg Glyptothèque, Copenhague.

manifeste déjà une telle personnalité que l'on peut bien parler de la grande précocité de son talent. *Le Buveur d'Absinthe* (Fig. 2), de 1859, pouvait apparaître comme un manifeste, et Couture fut loin de le trouver de son goût. Mais cette œuvre n'était pas tellement en-dehors de la tradition française et on y trouvait au surplus certaines harmonies colorées chères à Couture et, en particulier, ses gris sombres et profonds. C'était un portrait—et d'une singulière force: celui de ce curieux bohème qu'était Colardet, que Manet avait rencontré au Louvre. Première manifestation d'un état d'esprit qui ne fera que se développer au cours du XIX^e siècle: le peintre allant chercher ses modèles dans une humanité assez sordide. Le réalisme, dont Courbet avait dit tout l'intérêt dans ce tableau-manifeste qu'était l'*Atelier*, antérieur de quelques années à peine (1855), allait jusqu'à des conséquences inattendues, et Manet arrivait à représenter un alcoolique dans une atmosphère de déchéance humaine dont il n'y avait pas encore d'exemple dans la peinture française.

On ne saurait accorder trop d'importance à ce qui fut alors comme un programme—et qui, naturellement, déplut souverainement à Couture, dont Manet continuait, cependant, à solliciter le jugement; et ce jugement, il s'étonnait de ne pas le trouver empreint de sympathie. Au vrai, son ancien maître avait été horrifié par la vulgarité du sujet; et, en fait, celui-ci n'avait trouvé une certaine audience que dans le milieu favorable à tout ce qui pouvait renouveler l'inspiration des peintres. Baudelaire⁵ fut un des plus chauds à le défendre, tout en lui faisant remarquer ce que, du point de vue technique, cette œuvre devait à Couture.

D'ailleurs, Manet le reconnaissait lui-même: "J'ai eu tort," disait-il, "de lui faire des concessions et de préparer mes dessous selon sa formule." Il avait été profondément déçu que ces "concessions" ne lui eussent pas attiré la sympathie de celui dont le jugement était, malgré tout, loin de lui être indifférent.

Retrouver dans le *Buveur d'Absinthe* quelques-unes des résonances chromatiques qui caractérisent le *Noble s'Enrôlant*, c'est établir par là même que les deux peintres avaient quelques idées qui leur étaient communes. Ce n'est pas en vain que l'on fréquente pendant plusieurs années le même atelier; certaines habitudes se prennent et l'on s'en défait difficilement; et c'est pourquoi le jeune Manet reste pendant quelque temps fidèle à la gamme colorée de Couture. Il se souvient aussi du précepte de son maître — "saisir la nature au vol" — et son réalisme aura bientôt une vie et une fantaisie que n'a pas connues l'art austère de Courbet. Tout cela lui vint en partie de la fréquentation des Italiens et des Espagnols que lui avait largement conseillé Couture. Il faut donc considérer celui-ci comme un de ses meilleurs directeurs de conscience pendant la période cruciale où se manifeste l'étonnante précocité d'un talent qui, dès cette époque, se sentait solidaire des traditions fondamentales de l'art français.

JEAN ALAZARD.

5. Cf. J. THIIS, *Manet et Baudelaire* (Etudes d'Art, I), 1945, pp. 9 et sq.

B I B L I O G R A P H Y

RACHEL WISCHNITZER.—*The Messianic Theme in the Paintings of the Dura Synagogue*.—Chicago, The University of Chicago Press.—1948, 180 pp. incl. plates, diags., plans. \$6.00.

The town of Dura-Europos, destined to become "the Pompeii of the Syrian desert" (M. I. ROSTOVITZEFF), contained around the middle of the III Century a small but very literate Jewish congregation. Headed by a man who combined religious fervor with a strong inclination towards the arts, this congregation made the rather unorthodox decision to adorn the walls of its synagogue with a series of Biblical scenes. Their excavation in 1932 by an archeological expedition conducted jointly by Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters was universally acclaimed as an event of far-reaching artistic and historical importance: these frescoes bore testimony to the existence of ancient Jewish art and raised the question of its influence on some phenomena of early Christian iconography.

Throughout the years following their discovery, the Dura frescoes have been diligently studied by a number of scholars. An identification of many of the Biblical scenes was gradually achieved, for the greater part by COUNT DU MESNIL DU BUISSON, CLARK HOPKINS, and CARL H. KRAELING, yet all attempts to trace the idea governing the entire series have remained unsuccessful. It has thereupon been surmised by some writers that the synagogue decoration had not been planned as one unit based on a single theological concept; rather it represented disconnected episodes, arbitrarily chosen by various donors in accordance with their personal preferences.

Such a hypothesis did not appear acceptable to the author of this most recent addition to the Dura literature.

She believed with intuitive perception that for esthetical as well as for psychological reasons the synagogue frescoes must have been designed as one cycle, and given expression to an ideology close to the heart of the congregation. In her search for clues to the iconography of the paintings, she turned to the analysis of their composition on the one hand, and to the study of contemporary literary sources on the other. But first of all, she closely examined the architecture of the synagogue. She found that the prayer hall, at this remarkably early date, already contained two of the features which have characterized Jewish houses of worship up to the present day: the wall opposite the entrance was oriented towards Jerusalem, and it was in this wall that a niche had been built to house the shrine with the Scrolls of the Holy Writ, so that the worshipper, upon entering the hall, advanced towards the shrine. The author recognized that the shrine niche, being the focal point of the synagogue both architecturally and spiritually, would be likely to affect the composition of the wall decoration.

The figure paintings covering all four walls of the Dura synagogue are arranged in three rows, an ornamental frieze running underneath. The basic problem confronting any attempt at interpretation is how to detect the correct sequence of the scenes, since it does not correspond to the Biblical narrative. Starting at the entrance, in which direction should one proceed? From right to left, as a Hebrew text is read, or from left to right, as a Hellenistic artist would be expected to paint a series of pictures? Both procedures, and several variations of them had been tried by Dura students before without yielding satisfactory results. The author approached the problem from an entirely different viewpoint. With remarkable insight, she concluded from the focal position

of the shrine niche that the pictorial rows must begin on each side of the entrance and *converge on the niche*. She further made the important observation that within each row the scenes are arranged in counterparts, the left side planned to be read first, while out of consideration for the Elder of the synagogue, whose seat is on the right, the scenes of greatest consequence and leading up to the climax are placed on the right side. In deciding the question as to which of the three pictorial rows marks the beginning of the cycle, the author bore in mind that while the two upper rows of the frescoes are subdivided by painted corner pilasters, the lowest one is not, thereby acquiring a heavier, more static quality which renders it well fit to serve as a base for the upper two rows. From this she drew the conclusion that the sequence of the rows is from bottom to top. As the plan of the composition was unraveled, the theme of the decoration emerged, and in the light of it many a previously obscure detail could be identified. A number of scenes were completely, and very brilliantly, reinterpreted.

Proceeding from one scene to another, the author was now able to develop her thesis that the frescoes were designed to convey to the congregation a message of the utmost importance: the promise of the advent of the Messiah who would lead his people back into the Holy Land and restore the Temple. Resurrection of the dead and Salvation were envisaged as part of the Messianic scheme. The author aptly points out that the fact that the iconography of the frescoes could be explained on the basis of their composition and arrangement "testifies to the highly developed architectural and esthetical sense of the men who conceived and executed the synagogue decoration." To what a great extent Messianic ideas dominated Jewish thought is fully attested by the literary sources of the period.

The main phases of the road by which the author has arrived at her goal are of interest methodically. There prevails throughout her work a consistent co-ordination of form analysis and literary evidence. She finds her way through the maze of difficulties inherent in her subject, guided by a keen feeling for design and a rare sensibility to the spiritual trends and aspirations of an historical period. In interpreting the meaning of the synagogue decoration she draws on a wealth of experience, as she has been doing pioneer work in Jewish iconography for many years: her book dealing with the forms and symbols of Jewish art appeared in 1935. The suggestions she is now offering on many a thorny problem of the Dura frescoes are bound to loom large in any future discussion of the subject. For it is on their iconographical aspect that the significance of these frescoes is primarily based, no matter how intriguing they may be stylistically in their peculiar blending of classical and oriental elements.

Will the search for the prototype of the synagogue paintings be resumed with renewed vigor in the light of this book's findings? The question of a Bible illustration intended for Hellenized Jewish communities will probably be brought up again. Yet even if the existence of illustrated Biblical scrolls were eventually established, it would not fully account for the Dura frescoes where the cycle of scenes were so skilfully adapted to architectural

demands, and used with notable originality for the purpose of expressing a new complex of metaphysical ideas.

The hypothesis that liturgical picture series may have served as models for the synagogue decoration is here rejected with the convincing argument that they could not have evolved before the completion of the various prayer books during the Middle Ages.

The author attributes to the Elder of the synagogue a decisive influence on the selection of the theme and on "every step" of its presentation. This would imply that a considerable part of the iconography was created in accordance with instructions given by word of mouth. These instructions were undoubtedly based on an exhaustive study of theological literature, as well as on a sympathetic understanding of the needs and hopes of the congregation. As interesting as this interpretation is, for the time being the iconographic sources of the synagogue decoration remain a matter of conjecture.

While the main part of the book deals with iconography, the introductory chapter contains a great deal of new material on the political and spiritual background of the Jewish community of Dura, as well as on the attitude towards the figurative arts as prevalent among the Jews throughout the III Century. There are many indications that the late Antiquity witnessed a rather liberal interpretation of the Second Commandment. This modified viewpoint is reflected in the frequent occurrence of synagogue mosaics with figure scenes and in the utterances made on the subject of representational art by leading theologians. Thus the Jerusalem Talmud notes without any adverse comment that in the III Century "they began to have paintings on the walls, and the rabbis did not hinder them." The author also cites the case of Rabbi Joshua ben Levi which, incidentally, throws some light on art preservation as practised in ancient Rome. Returning to Palestine after a visit to the Metropolis, the rabbi relates disapprovingly that the Romans seek to protect statues by covering them with fabric "in winter so that they should not contract, and in summer that they should not split," while the poor man can be seen in the street clad "in a mat or half an ass's pack saddle." According to the author, it is worth noting that "graven images" are here attacked merely on humanitarian grounds, no religious scruples being voiced. However, the value of this entertaining story as a proof in point seems open to doubt, since the sculptures were seen in a heathen environment, definitely outside the rabbi's orbit.

The illustrations for this book were chosen to substantiate various points of the thesis rather than to reveal the style and charm of the paintings. The inclusion of a few more photographs of details and of at least one color plate would have permitted a more vivid impression of the esthetic qualities of the subject.

The notes and the bibliography, accorded a great deal of space and attention, will prove very helpful in any work connected with the finds at Dura-Europos. And far beyond the ranks of archeologists and art historians, this concise, deep-probing study will make most stimulating reading for all those who are not indifferent to the spiritual gropings of the past.

CLARA BRAHM.

LA PLACE DU ROULEAU DE JOSUÉ DANS L'HISTOIRE BYZANTINE

Le manuscrit de Josué à la bibliothèque du Vatican (Palatin gr. 431) est l'unique exemple qui nous reste de ce qui est, en général, considéré comme le type classique du livre d'images, le rouleau horizontal comportant une succession continue de scènes narratives avec un texte explicatif au-dessous.¹ Presque tous ceux qui l'ont étudié ont pensé que c'était la copie d'un rouleau de l'époque chrétienne primitive. Le professeur Morey a même supposé que le modèle le plus ancien en avait été un livre d'images du II^e siècle A.D., travail juif d'Alexandrie, peut-être.²

La question qu'on ne trouve pas posée jusqu'à présent dans la littérature et que je me propose d'aborder ici, est la suivante: pourquoi le Rouleau de Josué a-t-il été produit au Moyen Age, alors que les rouleaux horizontaux avaient alors disparu depuis des siècles? Ce modèle était si contrairement aux pratiques du Moyen Age, que la reprise d'un usage aussi suranné devait être le résultat d'un enchevêtrement d'intérêts spéciaux. Dans la période comprise entre le II^e et le IV^e siècles, le codex avait remplacé le rouleau en tant que modèle-type du livre. Les illustrations des rouleaux anciens furent alors adaptées aux besoins du format codex. Là où il y avait des images narratives continues, comme celles du Rouleau de Josué, elles étaient découpées en sections rectangulaires et, quelquefois, encadrées.

Telle était, du moins, l'idée qu'on se faisait, en général, à ce sujet jusqu'à ces derniers temps où un savant autrichien, P. Buberl, au cours de son étude de la *Genèse* de Vienne, nia que l'Antiquité ait jamais connu des illustrations continues en rouleaux.³ Le Rouleau de Josué, croit-il, est une création toute neuve du X^e siècle. Il

n'a, cependant, pas pris en considération les preuves multiples du travail de copie d'après un modèle plus ancien qu'on trouve dans le Rouleau, non seulement dans les costumes, les fabriques et d'autres objets d'un type plus archaïque, mais aussi dans les erreurs et omissions, dont quelques-unes pourraient être corrigées par des œuvres apparentées, les Octateuques illustrées, manuscrits du XI^e au XIII^e siècles.⁴ Le texte au-dessous des dessins du Rouleau de Josué contient des espaces laissés en blanc, qu'on ne saurait expliquer que par la pâleur ou l'effacement de certaines parties d'écriture dans le modèle ancien, que le scribe avait sous les yeux. Puisque ce texte était un récit sommaire de l'action, extrait des Septantes et spécialement adapté aux illustrations, les omissions ne peuvent guère être attribuées à des lacunes d'un manuscrit complet de la Bible ayant été consulté à cet effet au X^e siècle.⁵ D'ailleurs, dans la scène de la pendaison du roi d'Ai aux fourches patibulaires (*furca*), un instrument ancien, le soldat, dont toute l'attitude indique qu'il attaque le roi avec une lance, ne tient rien dans ses mains.⁶ Dans une autre scène, il y a un personnage étrange émergeant d'un baquet, dans un paysage; si l'on compare ceci avec les versions de ce sujet dans les Octateuques, où ce personnage a l'apparence d'un buste sculpté sur une pierre tombale classique, on voit que l'artiste du Rouleau de Josué a mal compris son modèle.⁷

Ces quelques détails suffisent à prouver que le Rouleau n'est pas une création originale, mais doit dériver d'un ouvrage plus ancien comportant un cycle d'images analogue.

De plus, le procédé suivant lequel un tel cycle avait été adapté à la forme d'un codex, peut être reconstitué à travers les Octateuques apparentés. Les miniatures encadrées illustrant le

livre de Josué dans ces manuscrits s'accordent de si près les unes avec les autres et avec les images du Rouleau du Vatican, qu'elles doivent toutes remonter à un prototype commun, bien que certaines différences entre elles indiquent que les cinq Octateuques illustrés, qui sont parvenus jusqu'à nous, n'étaient pas des copies directes d'un seul modèle, et en tout cas pas du Rouleau de Josué. Il est clair pourtant, que le prototype des miniatures était un rouleau semblable au manuscrit du Vatican. La preuve s'en trouve dans les erreurs d'interprétation et les particularités de plusieurs des illustrations de Josué dans les Octateuques dues sans doute au fait qu'une narration picturale continue a été découpée en épisodes compartimentés.

Dans un de ces compartiments, la scène de la *Lapidation d'Achan* (Fig. 2B), on voit, à gauche, un groupe de personnages, détachés et sans raison d'être, qui appartiennent à l'action précédente (Fig. 2A).⁸ Le rapport en est clair avec le Rouleau de Josué où ce groupe apparaît à la place voulue (Fig. 3).

Ce genre d'erreur s'explique, en partie, par l'enchaînement continu des groupes dans le modèle. Malgré la délimitation de quelques scènes, dans le Rouleau de Josué, par des arbres, des rochers et des éléments architecturaux—l'exemple le plus typique en est la *Rencontre de Josué et du Messager Divin*—il reste un nombre considérable d'épisodes qui chevauchent les uns sur les autres. Dans le *Miracle du Soleil pendant la Bataille avec les Amorites*, la lune est au loin à gauche, au-dessus de la scène précédente où les *Gibéonites demandent Secours à Josué* (Fig. 4A). Dans les Octateuques elle a été ramenée dans le même champ clos que le soleil (Fig. 5).⁹

* Cet article est une communication faite au Premier Congrès International Byzantino-Slave et Oriental à l'Ecole des Hautes Etudes de New York, Avril 1946.
1. Il est reproduit en fac-simile: *Op. cit.*

4. Témoignages du travail de copie et du rapport avec les Octateuques, dans: *Op. cit.*

8. Pour l'exemple du Vatican, gr. 746, voir *Op. cit.* et pour l'Octateuque de Smyrne, *Op. cit.*, et le mss. de Constantinople: *Op. cit.*

9. *Op. cit.*; le sujet manque dans le manuscrit de Smyrne.

La grande diversité des champs encadrés dans les Octateuques—les uns étroits, d'autres larges, renfermant même deux incidents ou plus, d'autres encore divisés en scènes distinctes par une ligne verticale ou horizontale (parfois avec des personnages à des échelles différentes dans des épisodes contigus)—indique que la diversité du format des miniatures des Octateuques dérive de la largeur variable des scènes non encadrées du cycle continu du rouleau primitif.

Nous ignorons à quel moment ce cycle a été subdivisé en images encadrées telles que celles qui se sont préservées dans les Octateuques. Peut-être déjà à l'époque chrétienne primitive. Mais il est possible aussi que ce changement ait eu lieu aussi tard qu'au IX^e ou X^e siècle,¹⁰ à supposer que le modèle n'ait pas été copié pendant la période intermédiaire. Mais après le IV^e ou le V^e siècle la reproduction du Rouleau comme tel aurait été toute contraire aux habitudes.

Il est, par conséquent, très étonnant de constater dans le Rouleau de Josué, un retour à l'ancienne forme. Le manuscrit faisait-il partie d'un plus grand nombre de rouleaux formant un Octateuque complet? Ou bien le livre de Josué a-t-il été le seul à être choisi pour être reproduit en rouleau? On ne peut répondre à de telles questions avec certitude; nous voyons là un survivant unique d'un type qui a bien pu être répandu. Mais je risquerai l'hypothèse que seul le livre de Josué a été reproduit sous forme de rouleau.

En étudiant ce problème, nous devons reconnaître la difficulté de dater le Rouleau de Josué, due en partie au fait qu'il est une copie d'un ouvrage beaucoup plus ancien. Les savants autorisés dans le domaine de l'art byzantin l'ont attribué à diverses périodes, allant du V^e au X^e siècle. Dans l'édition fac-simile le manuscrit a été attribué à la fin du VII^e ou au commencement du VIII^e siècle, mais l'opinion générale de nos jours est portée de plus en plus à le dater du X^e siècle.¹¹ L'écriture au-dessous et, parfois, à l'intérieur des peintures est nettement du X^e siècle et le style de ces peintures rappelle de très près différentes œuvres du X^e siècle.

10. Comme MILLET l'a suggéré: *Op. cit.*

11. Opinion de WEITZMANN, BUCHTHAL, GERSTINGER, BUBERL, FRIEND, DER NERSESIAN, TIKKANEN, WULFF, NORDENFALK, etc.

Pendant ces dernières années le Professeur Morey a sans cesse soutenu une date plus reculée.¹² Il croit que les quelques légendes en écriture onciale à l'intérieur des scènes sont du VII^e ou du début du VIII^e siècle, et que l'écriture en minuscule au-dessous a été ajoutée au Rouleau beaucoup plus tard; à ses yeux, les miniatures sont à tel point dans le même style que les fresques de l'an 700 environ de Sainte-Marie Antique à Rome, qu'elles pourraient bien être l'œuvre du même groupe d'artistes Alexandrins (ou de leurs élèves) qui, suppose-t-il, se réfugièrent en Italie et à Constantinople fuyant la conquête Arabe de l'Égypte.¹³ Il est impossible d'examiner ces arguments à fond dans une étude aussi brève, mais les remarques qui suivent me paraissent suffisamment convaincantes.

La différence entre l'écriture en majuscules et celle en minuscules est moins décisive qu'on ne l'a cru, à l'égard de la précision de la date. Dans la Bible de Léon au Vatican (Regina gr. I),¹⁴ une œuvre que Morey croit appartenir au début du X^e siècle, nous trouvons cette même combinaison d'inscriptions en majuscules et minuscules. Il est intéressant de noter aussi que dans le Psautier de Paris (Bibl. Nat., MS. gr. 139), le texte est en minuscules, les titres en majuscules, et les légendes des miniatures uniquement en majuscules.¹⁵ C'est là un mode de présentation qui n'est pas exceptionnel pour le livre byzantin du IX^e au XI^e siècle. La forme onciale des titres en majuscules du Rouleau et du Psautier a, également été employée pour le texte des manuscrits grecs à travers tout le IX^e et le X^e siècles dans des styles divers.¹⁶

Ces lettres onciales sont très difficiles à dater, leur type étant archaïque à une époque où l'écriture minuscule était de l'usage le plus courant pour les livres; un paléographe prudent hésiterait à attribuer un titre en écriture onciale à une période déterminée sans une étude très approfondie. A ma connaissance, personne n'a encore essayé de déterminer la date des onciales du Rouleau de Josué sur la foi d'une comparaison systématique avec des manuscrits ou inscriptions datés. Par leurs formes, elles me semblent

bien pouvoir appartenir au X^e siècle, bien que j'hésiterais à dire que cette forme d'onciale soit à exclure complètement du IX^e ou du XI^e siècle.

D'après Morey, les inscriptions des miniatures du Psautier de Paris sont contemporaines de celles du Rouleau de Josué. Elles sont, pourtant, tout à fait différentes, au point de vue du style, les premières étant d'un caractère plus nettement médiéval, articulées d'une façon plus recherchée, un peu comme les miniatures qu'elles accompagnent, avec des traits horizontaux prononcés coupant le haut et le bas de certaines lettres (*alpha*, *bêta*, *delta*). Elles sont, en tout cas, moins fidèles aux modèles anciens que l'écriture en majuscules des miniatures de la Bible de Léon, que Morey accepte pleinement du IX^e ou du XI^e siècle.

Son hypothèse que les étiquettes en onciale du Rouleau de Josué ont été écrites trois cents ans plus tôt que les caractères minuscules au bas de ces mêmes scènes n'est guère fondée et paraît même très improbable. Il me semble que Morey s'est montré trop disposé à couper des ouvrages en morceaux et à les séparer dans le temps afin de sauver une théorie en péril. Il a appliqué ce procédé pas seulement au Rouleau de Josué mais aussi au Psautier de Paris, dont il attribue le texte au X^e siècle et les miniatures au VII^e.¹⁷ Il est vrai que, dans le Rouleau de Josué, les deux écritures semblent différentes par la couleur de l'encre, bien que pas d'un bout à l'autre, et qu'elles sont d'au moins deux mains différentes. Mais y avait-il un intervalle de presque trois siècles entre celles-ci?

Rappelons que les images auraient été presque inintelligibles sans les inscriptions que Morey accepte comme étant du X^e siècle. (Les inscriptions en onciale sont plutôt rares et se rapportent à peine à la moitié des scènes du Rouleau). Ce texte n'est pas la version complète des Septantes du livre de Josué, mais un texte d'extraits et

17. Il a proposé une séparation semblable dans les Évangiles d'Échmiadzin, de 989, où il a interprété les tables canoniques comme étant des pages réemployées du VI^e siècle où l'écriture n'avait été ajoutée qu'au X^e (*Op. cit.*), une théorie qui, avancée en premier par STRYZYGOWSKI, en 1891, fut abandonnée par lui en 1911 (*Op. cit.*) à la suite de MILLET (*Op. cit.*). MOREY a maintenant renoncé à son opinion (*Op. cit.*) à la suite des publications de Mlle DER NERSESIAN et du Prof. WEITZMANN consacrées à ce manuscrit en 1933.

13. Sur ce point il est d'accord avec Miss MYRTILLA AVERY, *Op. cit.*

16. Reproduits dans: H. OMONT, *Op. cit.*

une paraphrase qui, sauf quelques erreurs, s'accordent avec les illustrations et doivent avoir été conçus ensemble, avec et pour les illustrations des modèles.¹⁸ Si nous devons en croire Morey, nous aurions à admettre qu'au moment où le rouleau actuel fut copié de l'original, certaines des inscriptions à l'intérieur des scènes furent transcrites, mais que le scribe négligea de copier le texte le plus essentiel de tous, celui qui était indispensable à la compréhension des scènes; quelques siècles plus tard, pourtant, quelque lecteur, ou le propriétaire du Rouleau, se serait avisé de retourner au modèle très ancien, opportunément demeuré disponible, et de transcrire l'écriture qui avait été omise, aujourd'hui assez pâle et incomplète.

Un argument plus plausible pour le dater de l'an 700 environ est la ressemblance du Rouleau de Josué au Psautier de Paris, et de ces deux ouvrages à certaines fresques de Sainte-Marie Antiqua à Rome. Et, en effet, on pourrait bâtir une démonstration singulièrement frappante en isolant un à un des éléments tirés d'ouvrages grecs et romains. Mais si nous nous tournons de détails tels qu'une tête ou un membre vers une composition tout entière et considérons l'ensemble sous son aspect total, l'argument perd de sa force de conviction: nulle part, dans les fresques de Sainte-Marie Antiqua, ne trouvons-nous quoi que ce soit de comparable aux fonds de paysage des miniatures grecques, ni l'articulation exagérée caractéristique des personnages statuesques ou la construction synthétique des différentes parties, si éloignées déjà de l'art classique, malgré tout l'effort apporté à en reconquérir l'esprit. D'un autre côté, dans les détails des traits du visage, comme dans les fonds de paysage, ces œuvres grecques sont d'une qualité plus esquissée et impressionniste.

Même la juxtaposition de têtes isolées du Rouleau de Josué, du Psautier de Paris et de Sainte-Marie Antiqua (Fig. 1), sur laquelle Morey appuie sa théorie d'identité stylistique, n'est pas convaincante.¹⁹ Dans la fresque de Rome, les yeux sont immensément agrandis et les sourcils se joignent

au-dessus d'eux en une ligne ailée— nous reconnaissons en ce schéma expressif un motif caractéristique de la tradition byzantine de conférer au visage une expression d'une vie intérieure, qui correspond d'une manière évidente à la spiritualité de ces personnages réservés et nobles. Tandis que les yeux et les sourcils des miniatures grecques en question sont plutôt des traits sommaires, marquant les ombres et les lumières, sans évocation spirituelle, comme si l'artiste avait conservé, dans la technique plus vivante de l'enluminure, les yeux de l'ancienne sculpture classique, d'une opacité dépourvue de force émotive.

C'est ce mélange hybride et souvent maladroit des éléments illusionnistes, linéaires et plastiques qui constitue la marque caractéristique de l'art pseudo-classique du X^e siècle, qu'on voit dans le Psautier de Paris et le Rouleau de Josué, et qui a amené à la définition contradictoire qui veut que cet art ait été à la fois plastique et pictural. Cet art surestimé, fait pour la cour ou en rapport avec la cour, s'efforce naïvement à atteindre des effets de grandeur et de force au moyen de poses empruntées à la statuaire, de piédestaux et de fonds somptueux, mais ne possède ni une structure concentrante, ni l'incorporation complète des formes dans un ordre général, qui préside aux créations plus profondément religieuses de l'art byzantin antérieur ou plus tardif. Loin d'être un sommet de la peinture médiévale, comme on le croit souvent, le Psautier de Paris trahit une crise de l'art byzantin, un écart momentané de ses possibilités et de ses buts les plus élevés.

Admettons donc l'exactitude de l'opinion la plus répandue à présent, selon laquelle le Rouleau est une œuvre du X^e siècle, et revenons à notre première question: pourquoi le Rouleau a-t-il été fait au X^e siècle alors que le codex était la forme la plus usitée.

La réponse se trouve, je crois, dans le nouveau sens dont le livre de Josué a été revêtu à Byzance pendant le X^e siècle. Ce livre décrit la reconquête de la Terre Sainte par les Juifs et le X^e siècle est la période des campagnes byzantines pour reconquérir aux Arabes la Terre Sainte ainsi que les autres provinces orientales. En illustrant le livre de Josué, les Byzantins

rappelaient leurs victoires sur les Sarrasins et exprimaient leur espoir de la restauration finale à l'Eglise et à l'Empire, des provinces les plus précieuses de la Chrétienté. Entre 922 et 944, une armée grecque conquiert l'Asie Mineure et la Mésopotamie du Nord et atteint Alep; en 969, Antioche fut prise par l'armée de Nicéphore Phocas; en 975, Jean Tzimiscès s'avance à travers la Syrie et la Palestine, du Nord jusqu'à Jérusalem. Il raconta ses victoires dans une lettre adressée au roi d'Arménie, qui a été conservée par un historien arménien, Matthieu d'Edesse. Il y parle de la conquête de toute la Syrie et de la Palestine, bien que son armée ait été incapable de contrôler tout ce territoire, et ait dû s'en retirer bientôt.²⁰

Puisqu'il nous est impossible de rattacher la date du Rouleau d'une manière plus précise au X^e siècle, il nous est impossible de dire s'il a été fait avant ou après la campagne de Tzimiscès. Peut-être une étude attentive de l'écriture ou la découverte de nouvelles œuvres de cette période pourront-elles, un jour, nous éclairer.

Mais nous pouvons étudier ici le sens du format rouleau et du livre de Josué dans l'histoire byzantine. Le choix du rouleau découle de l'imagerie triomphale traditionnelle. Dans le monde romain les victoires des empereurs Trajan et Marc-Aurèle ont été commémorées par des colonnes triomphales sur lesquelles leurs campagnes étaient représentées en une bande spirale continue. Ce procédé romain fut maintenu au début de l'empire byzantin. En 386, Théodose fit élever à Constantinople un monument de ce genre, avec la représentation sculptée de son retour triomphal d'une campagne militaire. Celui-ci fut suivi en 402 par une colonne analogue d'Arcadius (Fig. 6). Ces deux colonnes sculptées, aujourd'hui détruites, donnaient autrefois à la nouvelle capitale impériale quelque chose de l'aspect de Rome avec ses colonnes de Trajan et de Marc-Aurèle.²¹

Au X^e siècle cette pratique avait disparu. Il est vrai que pendant une longue période les empereurs byzantins eurent peu de victoires importantes à célébrer. Mais même Justinien et le grand Héraclius et Basile I

18. Ceci a été clairement démontré par LIETZMANN dans l'article cité (note 5). Les tentatives du PROF. MOREY pour lui répondre (*Op. cit.*) ne répondent pas à ses arguments.

20. Sur cette campagne, voir *Op. cit.*

21. Sur les colonnes de Constantinople, voir *Op. cit.*

ne créèrent pas de colonnes triomphales. L'abandon de cette pratique est due en partie à la disparition générale de la sculpture monumentale en pierre à Byzance après le V^e siècle. On peut constater ce même phénomène dans l'Europe latine. Il n'y a pas d'arcs de triomphe après Constantin, qui dut réemployer les anciens bas-reliefs d'Adrien et de Marc-Aurèle pour décorer son propre arc à Rome.

Par conséquent, lorsque, au X^e siècle, les Byzantins voulurent célébrer une grande victoire sur les Arabes, on substitua une forme qui était en accord à la fois avec le symbolisme séculier et religieux de l'empire grec.

Où a souvent remarqué la ressemblance du Rouleau de Josué aux colonnes triomphales. Le relief narratif s'enroule autour de la colonne comme le rouleau illustré autour de son bâton. Le philologue Birt, dans un ouvrage excellent et fondamental sur le rouleau dans l'art, a observé, de plus, que la colonne de Trajan, la première de son espèce, avait été élevée dans un coin du Forum entre les bibliothèques grecques et romaines que Trajan avait fondées.²¹ Il pensait que le livre d'images en rouleau avec des scènes continues d'une campagne militaire, était la source d'inspiration directe de la colonne historiée. Mais dans son étude approfondie des textes de l'Antiquité qui nous sont parvenus et qui parlent d'illustrations de livres, Birt n'a pu citer aucun passage se rapportant à un livre d'images qui ressemblât aux bas-reliefs des colonnes ou au rouleau de Josué. Ces textes nous parlent plutôt d'images isolées qui aident à comprendre un texte, mais de rien de comparable au rouleau historié qui nous intéresse ici. Lorsqu'un commentaire latin sur Jérôme fait mention d'images historiques sur papyrus rapportées d'Égypte, le texte en est du XII^e siècle.²²

Il a été dit également que de tels rouleaux illustrés ont dû exister antérieurement à la colonne de Trajan, car l'idée du bas-relief continu en spirale "pouvait à peine venir à l'es-

prit à une époque où on n'avait pas déjà employé le rotulus illustré comme type de livre."²⁴ Cet argument a peu de poids; des bas-reliefs courants en bandes superposées étaient fréquents sur les murs et même les colonnes, et il y avait même des colonnes flûtées en spirales; on peut concevoir la fusion de ces deux genres, si nous devons chercher l'origine d'une nouvelle formule dans la combinaison d'éléments déjà existants. Mais il est très significatif que les plus anciens livres renfermant des illustrations de poèmes épiques païens qui nous soient parvenus, c'est-à-dire le *Virgile* du Vatican et l'*Illiade* de l'Ambrosienne, comportent des miniatures encadrées sans trace apparente d'une origine remontant à un cycle continu en forme de rouleau. S'il existait des rouleaux illustrés comme le manuscrit de Josué avant le II^e siècle de notre ère, les preuves en sont bien faibles. La théorie d'après laquelle les livres d'images avec illustration continue, tels que le Rouleau de Josué et peut-être la *Genèse* de Vienne, sont des créations postérieures à celle de la première colonne de triomphe, dont elles ont dû, elles, subir l'influence, me semble plus probable et plus conforme à nos connaissances. On devait commencer par faire des cartons préliminaires continus aux fins de leur reproduction en bas-relief sur les colonnes; lorsqu'il s'agissait de les recopier comme documentation ou bien pour la vente (ainsi que nous pouvons le déduire du fait que des détails de ces sculptures, à peine visibles d'en-bas, étaient reproduits ou décrits ultérieurement dans les textes littéraires ou en art),²⁵ ces cartons formaient un rouleau illustré semblable au dessin moderne, long de 52 pieds, représentant les sculptures de la colonne d'Arcadius, qui se trouve au Louvre. Ces cartons suggèrent l'existence de rouleaux illustrés analogues pour le récit biblique et l'histoire après le triomphe du Christianisme.

En identifiant une victoire récente sur les Arabes avec la campagne biblique de Josué, les Byzantins con-

tinuaient une vieille tradition locale. Tout au début de leur histoire on trouve l'exemple d'Eusèbe qui comparait la victoire de Constantin sur Maxence au Pont Milvien à celle de Moïse sur le Pharaon, à la Mer Rouge. "Ainsi, comme aux jours de Moïse lui-même et la course ancienne et divine des Hébreux, 'Il a jeté à la mer les chariots de Pharaon et son armée; l'élite de ses capitaines a été submergée dans la mer Rouge. Les gouffres les ont couverts' (*Exode* XV, 4-5); de même aussi Maxence et les soldats armés et la garde qui l'entourait 'sont descendus au fond des eaux comme une pierre,' lorsqu'il se détournait de la puissance envoyée de Dieu qui était avec Constantin . . . De sorte que d'une manière qui convenait, en actes sinon en paroles, comme les suivants du grand serviteur Moïse, ceux qui avaient remporté la victoire avec l'aide de Dieu, puissent, en quelque sorte entonner les mêmes paroles dites naguère contre les mauvais tyrans et s'écrier 'Je chanterai à l'Eternel, car il s'est hautement élevé. Il a jeté dans la mer le cheval et celui qui le montait. L'Eternel est ma force et ma louange, et il a été mon libérateur.' . . . Toutes ces choses, et d'autres qui leur sont apparentées et semblables, Constantin pouvait, par ses actes mêmes, chanter à Dieu qui gouverne tout et qui était l'auteur de la victoire; il entra donc à Rome avec des hymnes triomphaux."²⁶

C'est probablement cette conception de la victoire de Constantin en tant que triomphe chrétien qui se trouve à la base du choix fréquent du passage de la Mer Rouge comme thème sculptural pour les sarcophages chrétiens primitifs.²⁷ Et on peut se demander si le rapport avec l'empereur n'est pas la raison du traitement de ce même sujet dans le Psautier de Paris, où le personnage du Pharaon en train d'être tiré dans la mer est si marqué. L'importance du bâton de Moïse dans cette scène a été expliquée par le même intérêt constantinien; car ce bâton a été apporté à Constantinople comme objet sacré pendant le règne de l'empereur, qui le plaça d'abord dans une église nouvellement construite dédiée à la Vierge du Bâton, et qui le fit transporter ensuite à son propre pa-

23. *Op. cit.* BIRT attribua cet écrit au Ve siècle, bien que son premier éditeur, DOM PITRA (1888), le publia comme un ouvrage irlandais du IX^e. Mais HASKINS a définitivement identifié l'auteur, MOÏSE DE GRÈCE, comme l'helléniste du XII^e siècle MOÏSE DE BERGAME (*Op. cit.*). Je ne suis cependant pas sûr que les "papyratias texturas" mentionnées par MOÏSE soient des livres en papyrus; on réfère peut-être aux textiles "historiés."

24. *Op. cit.* La théorie de BIRT faisant du rouleau illustré la source de la colonne de Trajan a été critiquée et rejetée par K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Op. cit.*

25. Notez aussi qu'au III^e siècle les empereurs romains (Septime Sévère, Maxime) ont fait faire des peintures de leurs campagnes et victoires pour les exposer en public *Op. cit.*

27. Ceci a été bien mis en lumière par E. BECKER, *Op. cit.*, et développé indépendamment par L. VON SYBEL, *Op. cit.*

lais, comme relique privée.²⁸

Au X^e siècle, la description d'Eusèbe était encore vivante dans l'esprit des Byzantins. Le chant de Moïse et des Israélites célébrant leur victoire sur le Pharaon, que l'historien place dans la bouche de Constantin, est prescrit plus tard par Constantin VII le Porphyrogénète, comme le chant propre au triomphe impérial sur les Arabes.²⁹ Ceci peut-être une réminiscence littéraire, mais elle exprime une réelle préoccupation du moment. Les plus anciens manuscrits grecs de l'*Histoire* d'Eusèbe qui nous soient parvenus, ont été copiés à cette époque.

Ces comparaisons du monarque vivant avec le héros biblique sont tout à fait dans l'esprit de la Chrétienté médiévale pour qui l'Ancien Testament était la partie séculière de la Bible, son aspect païen. Le Nouveau Testament, composé au temps où les Juifs n'avaient pas d'Etat indépendant, est pauvre en précédents séculiers, tandis que l'Ancienne Loi abonde en exemples de pouvoir royal, d'héroïsme et de secours divin. Melchisédech et Abraham, Moïse et les Amalécites, Samuel et David, préfigurent les relations constantes entre l'Eglise médiévale et l'Etat.

Parmi ces figures bibliques, Josué était le grand prototype du général victorieux. Eusèbe explique que le nom Josué veut dire "victoire" en hébreu, et est homonyme de Jésus (Jeshua);³⁰ le héros juif était une image du Sauveur, mais aussi l'objet d'une théophanie lorsque le messager divin lui apparut pendant une bataille, tenant une épée.³¹ Une statue équestre ancienne au forum du Taurus à Constantinople avait été interprétée au X^e siècle comme étant celle de Josué ordonnant au soleil de s'arrêter pendant la bataille de Gibeon.³² Le chroniqueur Cedrenus parle de lui comme

"ce grand et merveilleux et admirable successeur de Moïse," et de son miracle du soleil comme "plus grand que les miracles de Moïse."³³ La trame de la chute de Jericho réapparaît dans un récit poétique de l'empereur Nicéphore Phocas au siège d'une cité crétoise (entre les mains des Arabes) priant Dieu comme son chef de détruire les murs de la ville.³⁴ Dans le poème épique vernaculaire du X^e siècle, *Digénis Akritas*, basé sur les incidents politiques des guerres entre Byzantins et Arabes dans la période précédente, le palais du héros est décoré de mosaïques montrant des héros bibliques et païens et se terminant par "les faits glorieux de Josué."³⁵

Parmi ces mosaïques il y a des scènes tirées des histoires de David et Moïse, qu'on retrouve aussi dans une autre création de l'époque, le psautier dit aristocratique dont le manuscrit de Paris (Bibl. Nat., gr. 139) est le plus ancien. La conception d'un psautier de grand format avec des miniatures de pleine page en frontispice, dominées par le personnage royal de David, et renfermant l'histoire d'un autre roi, Ezekias, et la victoire de Moïse sur le Pharaon égyptien, est typique de la culture du X^e siècle, quelles que soient les dates et les modèles des scènes particulières.³⁶

Le rapport du Rouleau de Josué avec le domaine séculier apparaît, finalement, dans le choix de thèmes tirés du livre de Josué sur des coffrets d'ivoire byzantins du X^e siècle et du début du XI^e. Ces coffrets sont, généralement, décorés de personnages tirés de la mythologie païenne; ils appartiennent plutôt au monde de la Cour qu'à l'Eglise. Il est, par conséquent, intéressant de trouver sur deux d'entre eux, au Metropolitan Museum, à New York et au South Kensington Museum, à Londres, des épisodes de l'histoire de Josué³⁷, et, sur cinq autres, des figures isolées de soldats, qui ont été identifiés comme des copies d'après un cycle de Josué.³⁸

Sur le coffret de New York on a représenté la *Conquête d'Ai*, le *Roi d'Ai Amené devant Josué*, et *Josué*

Recevant les Envoyés Gibeonites, thèmes qu'on retrouve dans le Rouleau du Vatican dans des compositions qui s'en rapprochent étroitement (Fig. 4); le deuxième et le troisième, surtout, sont plus proches du Rouleau de Josué que des images correspondantes des Octateuques, et dans le premier, l'inscription, prise des Septantes, est un texte abrégé, qui omet les mêmes mots que le Rouleau de Josué. Du coffret de Londres, une seule plaque a été conservée, avec les *Envoyés Gibeonites devant Josué* (Fig. 7). La composition a pu être copiée du Rouleau de Josué, mais elle est plus fidèle au texte de la Bible que ne le sont les miniatures, quelque peu confuses ici. Le sujet est suggestif pour notre hypothèse vu l'importance donnée à Gibeon dans la lettre de Jean Tzimiscès annonçant la conquête de la Terre Sainte.³⁹ Il identifie à tort le site biblique du grand miracle et de la victoire de Josué avec une ville de la côte phénicienne, et prétend y avoir retrouvé les sandales du Christ et les cheveux de St. Jean Baptiste.

La reproduction d'un ancien rouleau illustré du Livre de Josué, avec des réminiscences de narrations de guerres et de triomphes sur des colonnes, coïncide avec le retour général à des modèles plus anciens dans l'art byzantin du X^e siècle et, surtout, dans la culture de la cour à cette période. C'est une époque où l'on voit renaître l'intérêt pour le passé de Constantinople et les monuments anciens de la gloire impériale. La description la plus ancienne des antiquités de la capitale qui nous soit parvenue, le poème de Constantin le Rhodien sur l'Eglise des Saints Apôtres, sépulture des empereurs, date des années 931 à 944.⁴⁰ Ce poème contient un exposé des merveilles de Constantinople parmi lesquelles sont mentionnées les colonnes de Théodose et d'Arcadius. L'empereur pour lequel ce poème fut écrit, Constantin VII Porphyrogénète, était un homme profondément dévoué aux traditions, le plus instruit et livresque des empereurs byzantins et l'instigateur des grandes entreprises de compilation encyclopédique de la littérature ancienne, d'ouvrages historiques et de manuels, qui sont les travaux les

29. *Op. cit.* Notez aussi dans le même ouvrage les références fréquentes au bâton de Moïse dans les processions et dans les expositions de trésors impériaux: *Op. cit.*; il était conservé dans l'oratoire de St. Théodore dans la chapelle impériale du palais.

31. *Op. cit.* Sujet fréquent dans l'art byzantin. Josué apparaît également dans le Ménologe de Basile II le 1er Septembre (*Op. cit.*); les principaux épisodes du récit sommaire de sa vie sont ceux du Rouleau de Josué: Jéricho, le Passage du Jourdain avec le Peuple et l'Arche, la Rencontre avec l'Archange et le Miracle du Soleil.

32. Voir la revue anonyme des antiquités de Constantinople: *Op. cit.* La statue est mentionnée aussi par NIKETAS AKOMINATAS, *Op. cit.*, d'après l'écrivain anonyme.

35. *Op. cit.* Pour le contenu historique et la tendance du poème voir les recherches du PROF. H. GRÉGOIRE, dans: *Op. cit.*

36. Sur l'empereur comme un "autre David," voir: *Op. cit.*

40. *Op. cit.* Du X^e siècle également est la description plus détaillée des antiquités de Constantinople par un écrivain anonyme, attribuée plus tard à CODINUS, et publiée par TH. PRÉGER, *Op. cit.*

plus marquants de ce siècle.⁴¹ Dans son ouvrage le plus connu, le *Livre des Cérémonies*, il donne des détails des rituels romains triomphaux, leurs acclamations et leurs processions.⁴²

J'ai déjà mentionné la récitation du chant de Moïse célébrant une victoire sur mer. D'autres passages relèvent davantage du Rouleau de Josué et il y a des allusions fréquentes aux Musulmans. En célébrant un triomphe, l'empereur, devant la statue de Constantin I, place son pied droit sur la tête et son épée sur le cou de l'Emir prostré. Alors les autres captifs se prosternent au sol et le chœur entonne un psaume de David. La célébration rappelle la scène du triomphe de Josué sur les cinq rois.⁴³ La représentation de ce sujet dans le Rouleau de Josué (Fig. 8), thème final du manuscrit dans son état actuel, est le moment culminant de la campagne.⁴⁴ Nulle part dans le Rouleau, Josué n'est aussi pompeux et triomphant. Les cinq rois prosternés à ses pieds portent encore leurs couronnes, détail qu'on ne trouve pas dans le même thème des Octateuques; et, à droite, on représente ces rois entraînés vers le trône du conquérant, scène absente des Octateuques et peut-être intercalée dans le Rouleau afin d'enrichir le cérémonial du triomphe.

Le fait que le Rouleau de Josué a été exécuté au X^e siècle est significatif à un autre point de vue. Ce siècle est la grande période d'écrits byzantins militaires. Le même empereur Constantin VII collectionnait également les anciens ouvrages consacrés à la stratégie et aux sièges et les faisait copier dans une tenue encyclopédique. La majeure partie de la littérature classique de guerre nous a été conservée grâce aux compilations de cette période.⁴⁵ Les guerres fréquentes des

Byzantins avec les Bulgares, les Slaves et les Musulmans, donnaient une grande actualité à cette littérature.⁴⁶ Il est à supposer que le livre de Josué était aussi au goût de cette époque en tant que le chapitre militaire le plus détaillé de l'Ancien Testament. On trouve dans ses pages des descriptions d'exploits, de reconnaissances, d'espionnages, de guets-apens, de sièges et de combats. Dans le Rouleau du Vatican seules les parties militaires, chapitres II à X, subsistent. Il a toujours été considéré comme étant incomplet, mais nous nous demandons si l'ouvrage a jamais été beaucoup plus long, et si le triomphe sur les rois d'Aï n'en constituait peut-être pas la scène finale. Les scènes les plus remarquables et authentiques du Rouleau sont les batailles; l'image détaillée de la lutte avec les Amorites où Josué ordonne au soleil de s'arrêter, a une force épique et un mouvement convaincant qui nous forcent à oublier la raideur et la confusion des détails.

Il y a un ouvrage du X^e siècle qui, bien qu'il soit peu important du point de vue artistique, mérite d'être mentionné ici ayant été, pendant des années aussi faussement daté que le Rouleau de Josué, à cause de son caractère pseudo-classique. Je veux parler du *Philopatriis*, un dialogue attribué autrefois à Lucien et ensuite à l'époque de Julien et Héraclius, jusqu'à ce que son origine dans l'année 969 ait été établie par une étude plus pénétrante de son contenu.⁴⁷ Un orateur fait allusion aux événements de cette année-là et commente la grande victoire navale de Nicéphore Phocas sur les Arabes en Crète, en 961. Le dialogue est riche en références classiques. On cite Homère, Aristophane et Euripide, et on in-

voque Hercule et Zeus. Tout en faisant allusion aux actualités contemporaines les plus sérieuses, ce travail prétend dater des temps chrétiens primitifs. L'auteur termine en faisant l'éloge de l'empereur et prédit le triomphe final sur les Musulmans et la conquête de l'Arabie et de l'Egypte.⁴⁸

Cette combinaison de l'actuel et de l'ancien, ce jeu archaïsant, nous rappelle le Psautier de Paris et le Rouleau de Josué, avec leurs nombreuses personifications, leurs fonds travaillés, leurs piédestaux et personnages-statues, ainsi que leur transition facile de scènes d'action violente à des groupements honorifiques.

C'est la situation politique de Byzance au X^e siècle qui explique peut-être les particularités de cet art et la culture pseudo-classique générale de la cour byzantine à cette époque. Les campagnes militaires pour reconquérir les provinces qui avaient appartenu à Byzance à son apogée, les guerres contre les peuples "barbares"—les Russes, les Bulgares et les Arabes—le nouvel intérêt pour l'héritage impérial provoqué par les rivales renaissances impériales de l'Occident aux IX^e et X^e siècles et par la force croissante de la noblesse provinciale, tout ceci contribua à stimuler à la cour de Byzance le sentiment de son propre "Hellénisme." Comme les premières renaissances médiévales en Occident, celle-ci était impériale et éphémère; elle conféra aux produits caractéristiques de sa peinture, tels que le Rouleau de Josué et le Psautier de Paris, l'aspect militaire et aristocratique qu'ils décelent sous une apparence religieuse, ainsi que leur style hybride qui manque encore de maturité.⁴⁹

MEYER SCHAPIRO.

41. Sur son activité littéraire: *Op. cit.*
43. *Op. cit.* Dans le Rouleau de Josué, les capitaines marchant sur les cous des rois illustrent le texte de Josué X, 24.

46. *Op. cit.*, se rapporte souvent aux guerres de Nicéphore Phocas avec les Arabes.

48. Dans le poème sur la guerre en Crète (voir note 38), citations d'HOMÈRE et de PLUTARQUE, et allusions à Achille, Alexandre, Ajax, Ulysse, Scipion et Sulla.

49. Le livre du PROF. KURT WEITZMANN sur le Rouleau de Josué (*Op. cit.*) a paru lorsque le présent article était sous presse, trop tard pour qu'il soit tenu compte ici de ses conclusions.

DESSINS IGNORÉS DE LA RENAISSANCE VÉNITIENNE DANS LES COLLECTIONS DE SUEDE

Dans notre ouvrage sur les dessins de peintres vénitiens du XVe et XVIe siècles¹ nous avons du, pour des raisons indiquées dans la préface de ce livre, nous baser, en ce qui concerne les œuvres conservées dans les collections de Suède, sur le secours de nos collègues suédois et danois, qui ont bien voulu mettre à notre disposition leurs photographies et leurs notes. Cette assistance, si généreuse, n'a pu, sans doute, suppléer entièrement à l'absence d'un examen direct, comme nous nous sommes rendu compte à la faveur d'un voyage en Suède en été 1946. Ce voyage nous a permis de voir à quel point l'aide que nous avions reçue s'est avérée utile dans la plupart des cas, mais il nous a, en même temps, offert l'occasion d'une récolte assez considérable, soit dans les collections privées, soit, même, parmi les œuvres négligées des collections publiques. Je n'ai pas l'in-

tention de dresser ici la liste de tous les dessins que nous nous croyons maintenant justifiés à attribuer à des artistes secondaires — il y en a toute une série qu'on pourrait revendiquer pour Aliense, Domenico Campagnola, Palma Giovine et d'autres noms du même ordre — mais je voudrais discuter quelques-uns d'entre eux qui me paraissent importants et qui peuvent servir à une meilleure compréhension des grands maîtres. C'est délibérément que j'ai fait usage du mot "discuter" — et non "publier" — mon expérience m'ayant appris à me méfier de dessins qui, au premier coup d'œil, révèlent d'emblée les modes d'expression caractéristiques qu'on a pris l'habitude de rattacher à certains grands maîtres. Dans beaucoup de cas, des productions très "typiques" finissent par avouer qu'elles ne représentent qu'un type, c'est-à-dire un type d'exécution dû à des élèves

ou à des imitateurs ayant fidèlement suivi les méthodes bien définies d'un modèle universellement accepté. Quant aux grands maîtres eux-mêmes, ils nous ménagent toujours une nouvelle surprise à chacun de leurs nouveaux accomplissements. Cette liberté de toute convention dans le mode d'expression se fait particulièrement remarquer dans le cas d'artistes qui n'ont laissé qu'un nombre restreint de dessins représentant souvent des techniques, des sujets et des dessins variés, et s'étalant souvent sur de longues années, si bien que chacun demeure isolé sans offrir de point de repère pour la classification des autres. Chaque nouveau dessin qui émerge doit donc lutter séparément pour sa reconnaissance et, de ce fait, appelle la discussion.

Toutes ces données ne s'appliquent à aucun artiste autant qu'à Titien, des dessins duquel je me propose de faire

l'objet principal de cette étude. Le désaccord qui règne entre les savants ayant consacré des études spéciales à ses dessins est une preuve suffisante — comme il été expliqué ailleurs² — de la difficulté inhérente au problème et des risques qu'on court en ajoutant de nouvelles attributions à ce grand maître. Je tâcherai de rendre les miennes aussi convaincantes que possible, tout en étant particulièrement conscient de l'axiome qui stipule qu'en classant des dessins nous ne nous trouvons jamais sur un terrain d'une certitude absolue.

Le dessin que je veux étudier en premier, présente une difficulté supplémentaire du fait que les témoins auxquels je devrai avoir recours ont eux-mêmes une réputation douteuse. D'un autre côté, le *Saint Christophe* appartenant à une collection privée suédoise (Fig. 1) — un dessin à la plume de dimensions exceptionnelles (330 x 200 mm.) et d'un caractère puissant — présente l'avantage de susciter immédiatement la question suivante: qui, sinon un très grand maître, aurait pu faire ce dessin et lui conférer des traits dont le caractère vénitien, et l'empreinte sur lui de la haute Renaissance ne font aucun doute? Et qui, aurait pu être ce grand maître, sinon Titien?

Des réactions aussi émotives ne représentent pas, je l'avoue, des arguments dont on puisse se prévaloir bien qu'on les trouve toujours dissimulés d'une manière ou d'une autre sous les démonstrations les plus logiques. Les preuves objectives que j'ai à soumettre sont offertes par des peintures, des dessins et des gravures sur bois de Titien.

L'œuvre qui se présente automatiquement et avec force à notre attention est la peinture murale du Palais des Doges représentant le même saint, mais vu de face tandis que, dans le dessin, il est saisi de dos. Dans les deux exemples il est le doux géant, si énorme que l'Enfant sur son épaule est réduit à un simple ornement, avec une draperie flottant autour de son corps puissant alors que, pieds nus, il avance à grands pas sur la rivière. Le rapport est limité à ces traits généraux dont certains peuvent être considérés comme les caractéristiques essentielles mêmes de tout Saint Christophe. Certaines différences d'interprétation sub-

sistent. La pose du *Saint Christophe* peint est mieux équilibrée et d'un rythme plus souple tandis que, dans le dessin, la pose est plus dynamique et moins conventionnelle. L'explication pourrait en être cherchée dans les différences entre les tâches en présence — l'une comportant une peinture murale et entraînant donc un élément inévitable d'intention décorative et l'autre un dessin fait dans un but inconnu — et les dates d'origine. Le *Christophe* du Palais des Doges est de 1523, c'est-à-dire qu'il est postérieur à l'époque giorgionesque du Titien et qu'au moment de son exécution, celui-ci avait déjà produit les grands chefs d'œuvre thématiques de ses débuts. Le *Saint Christophe* du dessin est moins l'œuvre d'un jeune maître qui ramasse ses forces après ses premières réalisations finales que celle d'un jeune génie qui lutte dur encore pour son expression personnelle.

Titien a traversé un tel *Sturm und Drang*, dont les peintures murales de la Scuola del Santo à Padoue, et la gigantesque gravure sur bois du *Triomphe de la Foi* qui en est contemporaine, sont les témoignages le plus significatifs. Dans le *Triomphe*, Saint Christophe apparaît de nouveau, cette fois, vu de côté, tel un géant, dominant de très haut tous les autres personnages de la procession, à la tête vigoureuse et un peu rude, avec des draperies ramassées autour des parties puissantes de son corps. La ressemblance avec le dessin est plus grande ici, étant corroborée, de plus, par certains manières du travail gravé, lesquels sont encore plus frappants dans les dessins vers lesquels nous nous tournons maintenant. Le dessin bien connu du *Mari Jaloux*, une des peintures murales de Padoue, à l'Ecole des Beaux-Arts à Paris (Tietze No. 1961), est le plus important pour nous, tant parce qu'il est considéré comme le point de départ essentiel de notre connaissance du style de Titien dans le dessin que parce que ses analogies avec notre dessin sont très fortes. Il suffit de comparer le traitement sommaire des draperies, l'indication hâtive du profil perdu du personnage principal, le soin avec lequel un dessin trop nettement défini des mains a été évité, l'emploi alternant des hachures parallèles et des contre hachures. Il y a,

enfin, la même impétuosité et la même violence considérées typiques de la jeunesse exubérante.

Les caractères graphiques et la conception générale, y compris la tendance vers l'exagération des proportions, se retrouvent, très exactement, dans un autre dessin, du British Museum, Londres — Cracherode Ff 1, Tietze No. 1932 — qui est classé dans ce musée sous le nom de Domenico Campagnola, mais qui, suivant l'opinion que nous avons pleinement développée dans notre livre, est inséparable du *Mari Jaloux*. Tous les deux sont du Titien, ou tous les deux de Domenico Campagnola, et le dessin de Stockholm, du fait de la ressemblance en tous points qui le relie à eux, devra, forcément, rejoindre ce couple une fois la dispute réglée. Ils nous ont infligé notre pire casse-tête au cours de nos laborieuses études sur les dessins vénitiens, et je ne divulguerais pas un secret de famille en avouant que ma femme et collaboratrice, E. Tietze-Conrat, penche toujours vers la négation de la paternité de Titien en ce qui concerne les dessins de Paris et de Londres. A mon avis, la solution adoptée dans notre livre, c'est-à-dire l'acceptation de Titien en tant qu'auteur de ces deux dessins, devrait être étendue au *Christophe* de Stockholm. Moi, du moins, je l'accueille en tant qu'allié, car sa stature herculéenne et son attitude dégagée me paraissent former un lien nouveau qui l'enchaîne à Titien davantage qu'au plus lyrique Domenico Campagnola.

Pour clarifier cette affirmation, je vais ajouter aux nombreux dessins déjà connus de Campagnola de la période en question, environ 1517-1525, un dessin, inédit jusqu'à présent, représentant la *Descente de la Croix* (Fig. 2) et appartenant à la même collection suédoise que le *Christophe* (dessin à l'encre, à la plume, 370 x 235 mm.). Son attribution à cet artiste peut facilement être vérifiée par une étude comparée avec des dessins, tels que le No. 1772 des Offices à Florence (Tietze No. 468, pl. LXXIX, 2) et le No. 34898, Ecole des Beaux-Arts (Tietze No. 551),³ ou avec la gravure sur bois du *Masacre des Innocents*, de 1517⁴. On y trouve le singulier état de confusion caractéristique pour cet artiste, l'absence d'atmosphère autour des per-

sonnages, les gestes exagérés, les mines larmoyantes et sentimentales. Le trait est plus souple et plus coulant, tendant à s'abandonner à une complaisante routine, alors que la dureté indifférente et inflexible de Titien est susceptible de heurter les sentiments du spectateur. Von Hadeln, dans son livre sur les dessins du Titien a, afin d'expliquer l'apparence quelque peu velue et rude du trait dans les dessins de Titien de la seconde décennie du XVI^e siècle, porté l'attention sur l'intérêt que Titien avait manifesté à cette époque pour la gravure sur bois. Le *Saint Christophe* a, lui aussi, quelque chose qui rappelle nettement la gravure sur bois, et a pu être exécuté en vue d'une œuvre graphique qui aurait servi de pendant au *Saint Roch*: une gravure sur bois non signée mais universellement acceptée et analogue de caractère par le travail gravé et par les dimensions (402 x 222 mm).⁵ Comme ce personnage, le *Saint Christophe*, lui aussi, était pensé comme une invention indépendante; ce n'est pas une étude d'après nature ni un dessin destiné à faire partie d'une composition plus grande: il se tient là, tout seul, et n'a besoin d'aucun soutien de l'extérieur. Le rapport entre le personnage et le sol sur lequel il se tient debout, correspond exactement à celui qui existe chez les personnages de l'*Anatomie de Vesalius*, récemment réattribués à Titien par E. Tietze-Conrat, du moins en ce qui concerne leurs dessins. Leur date serait considérablement plus tardive que celle du *Christophe*, auquel j'assigne celle de 1515-1520.

Il ne saurait guère y avoir quelque chose qui diffère de cette image d'une façon plus fondamentale que l'*Etude d'un Chien*, au Nationalmuseum de Stockholm (Fig. 3B). Celle-ci est cataloguée par Sirén sous le No. 462, et sous le nom de Domenico Campagnola, un nom qui ne me satisfait pas du tout. En effet, une fidélité aussi intime et directe de la nature n'a jamais été remarquée chez Domenico qui est l'*alter ego* de Titien dans d'autres domaines et à qui des quantités de dessins antérieurement revendiqués pour le Titien, ont été attribués dans ces dernières décades, sans beaucoup de discrimination. Ce n'est pas, à proprement parler, un

dessin mais un croquis à l'huile sur papier brun (222 x 293 mm), et aucun élément d'analogie quel qu'il soit n'est fourni à son égard par les dessins du Titien. La documentation comparée doit donc être cherchée parmi ses peintures, où elle abonde, en effet, puisque ce maître a été un des plus grands peintres animaliers de tous les temps, n'étant jamais limité par l'étroitesse d'esprit d'un spécialiste de ce domaine, mais étant doué de la vision universelle d'un artiste grand dans tous les domaines. La facilité, tenant du miracle, avec laquelle la fragilité du corps minuscule et la confusion pittoresque de sa fourrure sont rendus dans l'étude de Stockholm, se retrouve dans maintes représentations de jolis animaux de salon comme, par exemple, ceux des portraits de la *Duchesse d'Urbain*, aux Offices, ou du *Duc Frédéric de Gonzague*, au Prado, et, par-dessus tout, celui de la *Vénus au Joueur d'Orgue*, à Berlin (Fig. 3A). Pour ne mentionner que des dessins d'une intensité égale dans l'interprétation de la vie et d'une maîtrise égale dans la définition de la surface des objets, nous devons nous tourner vers des chefs-d'œuvre tels que l'*Etude d'Arbres*, du Metropolitan Museum (Tietze No. 1943) et le *Casque des Offices* (Tietze No. 1897)—interprétations dûes non seulement à un œil infailible et à une main habile mais, mieux encore, à un grand cœur. Dans chaque exemple, un fragment du monde visible est transformé en un morceau d'art.

Cette puissance de transformation et cette élévation de la nature à la dignité de l'art forment l'essence même du *credo* du Titien, et lorsque, suivant la mode de son temps, il eut à s'attacher un emblème ou devise, son choix se porta sur la devise "*Natura Potentior Ars*" qu'il illustra par une ourse léchant et façonnant son ourson. Cette idée, héritée de la zoologie légendaire de l'Antiquité classique transmise au Moyen Age, apparaît parmi les hiéroglyphes de l'*Apollon Horus* (Fig. 5), représentant là, simplement, "un homme né laid ou difforme."⁷ Cette interprétation est tout à fait typique du caractère insipide des hiéroglyphes truqués de la Renaissance qui prétendaient développer la philosophie mystérieuse des sages égyptiens. Titien lui a infusé un sens plus profond et, dans la

vaste littérature de l'époque consacrée aux emblèmes (Jovio, Dolce, Camerarius, etc.), le motif de l'ourse léchant son ourson est couramment présenté comme en étant un du Titien lui-même.⁸ Dans l'*Imprese Nobili et Ingegniose*, de 1562, par Lodovico Dolce, un ami de Titien et son porte-parole littéraire, une illustration gravée par G. B. Pittoni est accompagnée par une stance exaltant l'incomparable virtuosité de Titien "qui triomphe sur l'art, l'esprit et la nature."⁹

Cette subtile allégorie de l'art vainqueur de la nature, qui a même gagné l'approbation d'un ennemi aussi invétéré d'allégories récentes que J. J. Winckelmann,¹⁰ a ainsi été fermement rattachée au Titien, et il n'est que tout naturel qu'un peintre ayant choisi cet emblème pictural pour son art, lui ait aussi consacré un dessin. Dans notre ouvrage sur les Dessins Vénitiens (No. 2022, pl. CXXXId), nous avons publié un dessin des Offices représentant cette devise et émanant, de toute évidence, de l'entourage du Titien mais étant trop médiocre pour être donné au maître lui-même. Nous l'avons attribué, d'une manière tentative, à l'élève et secrétaire du Titien, G. M. Verdizotti des *Cento Favole* dont ce dessin se rapproche du point de vue stylistique. La faiblesse de cette feuille devient frappante à la faveur d'une comparaison avec un dessin du Nationalmuseum de Stockholm (Sirén 461) catalogué, lui aussi, comme étant par Campagnola (Fig. 4) dont le nom a été inscrit dans le coin, en haut et à gauche, par une main du XVII^e siècle (?). Cependant, sous le numéro 1214, dans le coin, à droite et en bas, le nom, infiniment plus satisfaisant, de Titien, ou Tutien, peut encore être déchiffré. Ce dessin est à la craie noire avec des rehauts blancs et bleus (215 x 202 mm). Malheureusement, son état de conservation n'est pas des meilleurs. Le blanc s'est oxydé en certains endroits et les taches noires sont parfois gênantes, en particulier celle qu'on trouve sur la tête de l'ourse et qui pourrait être interprétée comme représentant un œil (mal placé) tandis que l'œil réel se trouve plus bas. Il est donc nécessaire de procéder à un examen attentif de ce dessin, cet effort devant être récompensé par la découverte d'une

étude d'après nature étonnamment intense et poussée. On note, à nouveau, une extrême délicatesse de la touche et une profonde faculté de pénétration de la vie naturelle, qui ne sont l'apanage que du Titien et non d'aucun de ses disciples ou contemporains. En dessinant l'emblème de l' "Art plus Puissant que la Nature," il ne se contenta pas d'une simple reproduction de la devise, mais voulut, à travers cette illustration, en démontrer la vérité profonde. Même dans une œuvre de second ordre comme celle-ci, Titien conserve pleinement toute sa grandeur.

Un autre dessin important conservé dans une collection suédoise, celle du Comte Pontus de la Gardie, nous amène au cœur même de l'art de son auteur (Fig. 6). Savoldo réunit l'intérêt pour la valeur plastique des formes aux tendances d'un coloriste, accomplissant ainsi la fusion entre les éléments vénitiens et ceux de l'Italie centrale, et parvenant à un mélange assez caractéristique de sa ville natale de Brescia qui se trouve à mi-chemin entre Milan et Venise. Ses magnifiques et consciencieuses études, de têtes individuelles, identifiables, en partie, dans certaines peintures parvenues jusqu'à nous, sont bien connues (Tietze Nos. 1406, 1407, 1408, 1409, 1414, 1415). Elles cherchent à pénétrer et à rendre la sur-

face rugueuse des modèles de têtes individuelles. De toutes les études correspondantes de personnages entiers, une seule était connue jusqu'à présent: celle du *Pèlerin au Repos* de l'Albertina (No. 52, Tietze No. 1418) qui est malheureusement dans un état de conservation si précaire qu'il est difficile de la reproduire.¹¹ Le dessin suédois qui correspond à celui de l'Albertina par sa technique (craie noire et blanche sur du gris verdâtre, irrégulièrement découpé, de la plus grande hauteur, 197 mm., et de la plus grande largeur, 261 mm.) est d'autant plus bienvenu. Sa reprise dans la figure du Saint Jean l'Evangeliste allongé de la *Transfiguration* de Savoldo, aux Offices,¹² confère une certitude totale à cette attribution. Cette figure est, dans son isolement, un exemple remarquable du style monumental de Savoldo. En dépit de son abandon complet à la réalité objective, le traitement des plis grandioses et du corps de l'homme dissimulé au-dessous d'eux, ne tombe jamais dans rien d'académique ou de pédant, et conserve l'enchantement d'un grand rythme.

Le dessin avec lequel je vais terminer ces remarques supplémentaires sur les dessins vénitiens de Suède a été reconnu, d'abord, par le Professeur O. Sirén qui a insisté que je l'ajoute au groupe de dessins étudié

ici afin d'en assurer le caractère complet. C'est un dessin à la plume (115 x 118 mm.), dans la Collection du Comte de la Gardie (Fig. 7), et qui présente toutes les caractéristiques de Vittore Carpaccio et de son école. Des personnages qui lui sont comparables se trouvent facilement dans les dessins de Carpaccio tels que son *Adoration des Mages*, des Offices, ou les *Orientaux*, du Louvre (Tietze No. 606 et 634); de plus, le groupement des figures offre cet abandon que Carpaccio emprunte à Gentile Bellini.¹³ Ces figures de dimensions réduites impressionnent moins par la vivacité de leur observation que par leur souplesse de fantômes. Je n'ai pas réussi à en retrouver la trace dans aucune des peintures de Carpaccio et je me demande si elles ont jamais été dessinées en vue d'une œuvre donnée. Carpaccio — un précurseur à cet égard des méthodes de Watteau — a dû accumuler une réserve considérable d'études de cet ordre, et il a dû y puiser chaque fois que ses autres tâches le réclamaient. Leur emploi constant et répété a joué un rôle dans la formation du caractère homogène du style de Carpaccio et explique, en même temps, en partie, la difficulté qu'il y a à faire un classement chronologique de ses œuvres.

HANS TIETZE.



A XVII CENTURY FRENCH PROVINCIAL SCHOOL OF PAINTING THE SCHOOL OF TOULOUSE

Toward the end of 1946, the City of Toulouse and its Syndicat d'Initiative organized an exhibition at the Musée des Augustins, of the works of XVII Century Toulousian artists under the title of the *Golden Age of Toulousian Painting*, thereby revealing the scope and continuity of an all too little known provincial school. The interest of this exhibition proved to be so great that the Director of the Museums of France arranged to have it brought to Paris, to be shown to the capitalites, at the Pavillon de l'Orangerie, during the months of April and May of 1947.

The purpose of this article is to give the essential details concerning the work of the painters who were the subjects of the two art events.¹

* * *

The vitality inherent in the painting of Toulousian artists from the XIII Century to the Revolution, is the result of two contributing factors.

The first factor is of strictly civic origin. Since 1925, the municipal magistrates, who bore the name "*capitouls*"—from the fact that the town hall where they assembled, in imitation of Rome, was called the "*Capitole*"—had had the happy

thought of having their portraits painted in miniature on the parchment pages of the big civic registers on which the important events in the history of the city were inscribed each year. Moreover, not only was a miniature portrait of the entire municipal body painted in these "Annals," but each member of that body was also individually painted, full length and life size, on wall, panel or canvas, again in view of the town hall's decoration. Later on a custom was introduced whereby a portrait of each *capitoul* was offered the latter by the town to take home.

There were eight "*capitouls*," each serving a term of one year. A good portrait painter, accredited to the Town Hall, was therefore certain to paint twenty-four likenesses each year. One can conceive how eagerly this position was sought after, and, on their part, how the *capitouls* sought to retain in Toulouse those artists who were apt to please them.

The second factor which made Toulouse a city propitious for painters, was the great number of churches, convents and various religious communities to be found in that city. This state of things dated far back. It was a result of the Treaty of Paris which had put an end to the Albigenese war as well as to the independence of the Province of Languedoc. Lest Toulouse again become a city of heretics, a university essentially religious was established and preachers from many orders were sent there to extoll the Catholic orthodoxy and to drive out

the lingering remnants of catharism and its ilk.

This fanning of religious feeling bore fruit beyond all expectations, and when a new attack, launched against the traditional faith—Protestantism—to ring the Christianity of the western world, Toulouse, surrounded by towns won over to the Reformation, held steadfast to its belief and become one of the bulwarks of Catholicism in southern France.

The wars of religion also occasioned an increase in the already quite numerous religious communities of the city. Hospitality was offered to various religious orders which had been expelled from Protestant towns or whose isolated country abbeys had been ravaged by bands of Huguenots. Moreover, new religious orders were continually being either constituted in Toulouse or invited there, and during the XVII Century, more than twenty new religious establishments settled in the city. This practice reached such proportions that entire sections of the town were finally made up exclusively of convents. On the eve of the Revolution, a number of travelers' reports similarly state that this gave the city a somber aspect because too many streets were thus deprived of either private dwellings or shops.

On the other hand, this was the very thing for the painters, who had an endless supply of churches, shrines, convents and private chapels to be decorated, and for which generous donors gave liberally. It was an attraction for many artists, some of

1. Each had its catalogue. The first one, that of the Toulouse exhibition, held 90 items; the second, that of the Paris one, only 49. The difference can be explained by the fact that the first catalogue contained a number of dubious works (we have called attention to them in the Toulousian magazine "L'Auta," Dec. 1946). M. RENÉ HUYGHE, the eminent chief curator of Paintings and Drawings of the Louvre, who chose the works intended for the second exhibition, first eliminated all those open to doubt, and then also works of secondary importance.

whom came from far away, and called for the establishment of real art workshops, which, for many centuries, supplied Toulouse and the neighboring parishes with statues, retables, stained-glass windows, pews, and, lastly, paintings.

* * *

The earliest examples of XVII Century painting which have survived are of civic inspiration, the work of two different artists, but reflecting the spirit of the Renaissance and the School of Fontainebleau.

The first of these two artists was a southerner from Moissac, by the name of Jacques Boulvène. We know that he was attached to the Town Hall from 1588 to 1603 and that he died in Toulouse in 1605. To tell the truth, only one entire work of his remains, and half of another, both painted during the last years of the XVI Century.

The latter is a page of the "Annals"—half of the composition which consisted of two pages—representing four of the eight *capitouls* in office in 1592-1593. These four municipal magistrates are seated, wearing their usual clothes. Three wear a square cap, the fourth a hat of Flemish type. The known photographic reproductions of that work² give the impression of its having been executed freely

—the fingers are outlined rather than modeled—but with a great deal of spirit. The faces in particular, two of them scarcely shaded, are boldly modeled and give evidence of fine psychological truthfulness.

The other work by Boulvène on hand, this one complete, shows, on the contrary, an abundant use of clair-obscur. It is a large painting representing *Foresight, Vigilance and Honor*, in the Musée des Augustins, Toulouse (Fig. 1), ordered to serve as a mantlepiece for the Small Consistory of the Town Hall, and dated both in an inscription and in the order of payment of 1595 (Fig. 1). *Foresight, Vigilance and Honor*, were considered as the outstanding capitulary virtues. Boulvène therefore portrayed them with extreme care, but also surrounded them with a lot of emblems characteristic of the symbolism of the time and the key to which Cesar Ripa, has for the most part given us in his *Iconology*. Honor is represented merely as a laurelled warrior of ancient times, bearing a pike in one hand, and in the other a crown of laurels which he holds over the head of Foresight. At his right, Foresight is shown as an old woman, wearing long veils and holding two characteristic symbols in her hands—a scepter surmounted by an open eye, and a celestial sphere. The owl symbolizing Wisdom is perched on her right shoulder. The figure of Vigilance is no less astonishing. It is that of a winged woman, holding in her lovely bare arms an hour-glass whose movement she watches intently. A white crane stands at her feet.³ The background is a classic arcade of Renaissance character, through which a tragically torn sky can be observed.

With these strange figures and this far-fetched symbolism, an ordinary painter might have achieved a composition more diagrammatic than plastic. Boulvène, on the contrary, achieved a work of rich light effects and beautiful vein, not unlike the *Melancholy* by Albrecht Dürer, whose etchings it seems that the artist must have known.

The second painter to appear at the beginning of the XVII Century is Charles Galleri. His origin is un-

known, but we do know of a family of painters, called Galery, one of whom, Jacques Galery, painted the consuls of Narbonne of 1596, and another, Pierre Galery, those of 1623.

The only work we know of by Charles Galleri is a page from the "Annals"—still only half the composition—with the portrait of four *capitouls* of the term 1601-1602 (Fig. 2). They are shown standing, with a hat in the left hand, the right one raised in front of their chest in almost identical manner. They are depicted against a drapery suspended from a very classical structure on which a shadow-box is used to frame a miniature of three figures which can be identified as Henri IV and Maria de Medici playing with the figure of Love. This small composition is of charming ingenuosness while, beneath it, the faces of the *capitouls* give evidence of the beautiful solemnity of a Clouet-like portraitist.

This painting is a sort of transparent gouache which allows the white of the parchment to show through, thereby endowing it with a particular radiance. It is without doubt one of the last known capitulary miniatures of this brilliant kind, for in 1611 Chalette was to open the chapter of the more lusty but more opaque technique of oil painting.

Chalette's is surely the greatest name in municipal painting in Toulouse. He is great by reason of talent and his role as initiator, for he renewed the art of the portrait by revealing the Flemish style which had been brought into honor in France by François Pourbus. Arriving in Toulouse around 1610, he was fortunate in pleasing the *capitouls*, who, charmed by the lively and original way in which he portrayed them in 1611 and 1612, imposed him on the corporation of master painters who looked with hostility upon this stranger's installation in their town. He was a native of a distant province, having been born in 1581, at Troyes, in Champagne. He was therefore thirty-one when the *capitouls* attached him to Toulouse by naming him painter to the Town Hall, a position which he was to fill to the entire satisfaction of all concerned for thirty years. One can readily understand what impact such talent had on the young Toulousian painters; indeed, his succes-

2. The original work is at present in a private collection. The wanton destruction of nobiliary emblems which took hold of the French people during the Revolution is the reason for the mutilation of documents kept in the archives, which never left their municipal trust and should have remained intact. Unfortunately, the capitulary miniatures were decorated with the coats of arms of the "capitouls," each of whom possessed one, for the capitulary function entailed the bestowal of nobility. In 1793, it was resolved that these pictures which carried all the attributes in opposition to the principle of equality, would be solemnly burned in the square of the Town Hall. At the last moment, their beauty, interceding in their favor, caused the vandals to hesitate. Incidentally, revolutionary laws ordered the conservation of works of art and historical documents and, had these been observed, the entirety of the "Annals" would have been saved. But public arousal had to be taken into consideration, and, by one of those unfortunate conciliatory decisions, it was decided that some of the miniatures would be kept and the rest thrown into the fire. The beautiful pictures were therefore mutilated in readiness for their burning, but not all of those torn out of the civic registers were thrown into the flames. A few dozen which had been stolen were later found in private collections. The Town bought most of them back but not all were returned to their original emplacement. Some of those which reverted to the municipality are now at the Musée des Augustins, others at the Municipal Archives.

3. RIPA tells that the crane was one of the symbols of Vigilance, because, by standing on one foot while asleep, it can never relax its watchfulness.

sors, as painters of the Town Hall, were his pupils.

* * *

By extraordinary good fortune—to which the beauty of the miniatures probably contributed—Chalette's compositions for the "Annals" are the most numerous of those that have reached us. Book VI in particular contains twelve of them: frontispieces, headings, compositions such as *Roman Charity*, and portraits of the *capitouls*. These are of unsurpassed variety and ingenuity. The eight recurring figures in their identical costumes make for monotonous repetition. Chalette, however, was able to give them a new and unexpected aspect each year, with a variety of poses and backgrounds, sometimes showing the magistrates seated in the Consistory, their assembly room, sometimes grouping them outdoors, two by two, under lofty skies before a spacious Toulousian landscape, in a composition of monumental character. Other times, he adds the representation of some scene to the portraits of the *capitouls*; to that of 1631-1632, the arrival and departure of Louis XIII come to witness the execution of Montmorency (this royal voyage has something sinister about it); in that of 1632-1633, Louis XIII again appears, this time with Richelieu and with the lightly sketched but unmistakable Father Joseph, the notorious power behind the throne.

Besides his ingenuity and his ability as a decorator, which show in the rich coloring used in the drapes, streamers and blazonry, Chalette also possesses astonishing ability as a portraitist. In these little figures, hardly a few centimeters high, he has known how to bring out life and deep realism, and their portrayal shows always superior skill. The half-page with the *capitouls* of 1626-1627, today in the Musée des Augustins, in Toulouse, created a sensation during the Exhibition of Painters of Reality, in 1934, as well as that of the Golden Age of Toulousian Painting, in 1947. The enthusiasm expressed by M. de Chennevières in 1862 is still apt:

"We have nothing in the Louvre to indicate the existence of such a prodigious miniaturist as this in the whole of the XVII Century—except, perhaps Olivier's precious gem in the Sauvageot Collection, and Vander Vin-

ne's painting of the *Wedding*. In comparison, Petitot lacks finesse, vivacity and sparkle. Picture to yourself the art, the palette, and the most profound feeling of the noblest and most individualistic portraiture of Mirevelt and Van Dyck. Its breadth, transparency, grace, tenderness and precision of lines; its strength, its charm and its fluid touches are beyond anything one can imagine. I have named Porbus, Mirevelt and Van Dyck; it is Gonzales Coques and Van der Helst who must also be evoked in order to give those who have not seen them the true measure of these little masterpieces."

We also have on hand some large compositions by Chalette. *Christ and the Capitouls* (Fig. 3), showing the *capitouls* of 1622-1623 grouped at the foot of the cross, is the most important and best known. Though it does not possess the charm of the little miniatures, it commands attention by reason of Chalette's two eminent qualities: his feeling for decoration and his sharp sense as a portraitist. Extolling the image of Christ, this canvas, intended for the chapel of the Town Hall, had to be able to produce its effect from a distance, a quality not ordinarily sought in portrait painting. Chalette achieved it through the vigor and intensity of his coloring. In the upper portion, Christ, life size, is on the cross; below are the kneeling *capitouls*, four on one side, four on the other. The naked figure of Christ is accurate but conventional; the *capitouls* are unrealistically jammed one against the other and the drawing of them is not without signs of carelessness, the lumpy hands are really mediocre. But the faces are superb likenesses, magnificently portrayed. This is all in relief against the dark background of the neutral colored, gloomy sky, permitting an interplay of reds and blacks in the capitulary robes, the whites of the collars and cuffs, and the moss green of the long prie-dieu, the gold in the coats of arms, and, finally, the swarthy heads of the *capitouls*, while above, hangs the livid body of Christ. It is when confronted with such achievements that one can measure the slim distance which separates a masterpiece from a poor work of art.

A very beautiful portrait of a laurelled poet recently discovered and

published by M. George Isarlo⁵ should be related to the portraits in the *Christ and the Capitouls*. It holds the same intense and decorative contrasts of sharply defined colors, this time on a light background, and there is also the same lumpy modelling of the hands which Chalette seems to neglect deliberately.

To Chalette also is attributed a *Portrait of the Poet Goudoulin*, at the Academy of Floral Games, a masterful head with a blotched face of one who is fond of good living. But his most perfect work is certainly the *Virgin with the Prisoners* (Fig. 4), in which the Virgin with the Child in her arms reveals herself to prisoners behind bars. An old man and a youth, in particular, look in rapture upon the divine Child whose head is radiant while an expression of sadness gives added tenderness to the face of the Virgin—a fine girl of a peasant type, whose dull whiteness brings Spanish painting to mind. This time, everything is handled in a superior manner, for no one could blame Chalette for the faultiness in the child's leg, which is a result of the work of a wretched restorer.

Before mentioning the spiritual following of Chalette, it need be shown that his long reign in Toulouse, though uncontested, was not the sole influence which then held sway in that city. The personalities of artists who happened to reside there only occasionally also bore an impact upon the local art, but instead of working for the Town Hall, they worked for the religious institutions.

Such is the case of the François brothers, who originally came from Puy-en-Velay in central France, and who, at first glance, appear to have no connection with the city of Toulouse. Actually, the town of Puy was within the borders of the Languedoc province, a widespread territory stretching far to the north as one can see. Under these circumstances, it is not strange that the activities of the François brothers, inhabitants of the Languedoc, was extended to the south of France, and that, besides the Puy region, their works can be found in the Rhône Valley, in Montpellier, Cahors and Toulouse.

The biography of these artists is rather well known, thanks to the

works of M. Gautheron.⁶ Let us sum up its essential points.

They were two brothers, answering to the patronymic of François, the first name of the elder, being Guy, that of the younger, Jean. Guy François apparently was born before 1578; Jean François, on November 20, 1580.⁷

It is possible that Guy François studied in Italy. The Toulouse Museum owns two canvases attributed to him: the *Marriage of Saint Catherine* and the *Virgin, Child Jesus and Saint John*, which, if really his—a fact which M. Gautheron contests—evidence strong Italian influence. To corroborate the probability of a sojourn in Italy is the fact that he signed his paintings in the Italian manner, "*Guido Francisco*," thereby toying advantageously with the name of the famous painter of the Bolognese school. However, this particular Italian influence does not show in the canvases which we know, beyond doubt, to be his. M. Gautheron has published some excellent ones where, inspired by Caravage and that painter's realistic temperament, he appears to us as one of the masters of the clair-obscur.

The first record of his work dates as far back as 1613. It is probable that he died toward the end of 1650. According to M. Gautheron, his stay in Toulouse took place either between 1620 and 1625, or between 1625 and 1627.

Only one painting definitely his is preserved in that city—the *Purification*, originally in the Carthusian Church and neither dated nor signed (Fig. 5)⁸ but showing a close relationship to the *Presentation in the Temple*, probably dating from 1645 and kept at Tournon (Ardèche). A

comparison is revealing. The Tournon painting with fewer figures, has, incidentally, more power, while that of Toulouse bears more the imprint of a "painter of reality;" the young woman holding the pigeons, especially, has more of the LeNain spirit than the same figure in the Tournon canvas.

It is a shame that Toulouse owns no other painting than this by Guy François who certainly must have painted others and left many of them in this town, judging by the numerous works of that artist loaned by collectors to the local Town Hall salons of the next century, from 1751 to 1791. In these, Guy François is given many names: François, Guy François, François Dupuy (from the town of Puy), or even just Dupuy—all of which is confusing. At least, we can take it for granted from this that the artist made a great reputation in Toulouse and that his influence there was certainly not negligible.

Without possessing the quality of his elder brother, Jean François—born in 1580, dead before 1655 and whom M. Gautheron designates by the name of Jean François I, in order to make distinction between him and a Jean François II, son of Guy—was a painter not devoid of certain merit. He painted in 1653, the *Vow of the Consuls of Puy*, in which these men are shown kneeling, their hands joined in prayer and somewhat stiff; but the expressions are beautifully realistic. The Musée des Augustins, in Toulouse owns a large canvas of his, *Christ at Emmaus* signed and dated 1649 (Fig. 6). The principal figures, Christ and the two disciples, are dull and conventional, but the tavern boys who wait on table display a more realistic treatment, and the still life which constitutes the table with its cloth, the tin dishes, the napkins and the plate of fish, is treated in a superior manner.

The Carthusian Church in Toulouse owns a *Sacrifice of Abraham*⁹ and an *Ascension*, each of very uneven quality and which permit one to think of Jean François.

But the third artist, and without doubt the most important one of those who passed through Toulouse around

the middle of the XVII Century, is Nicolas Tournier.¹⁰

With Georges de la Tour he became the second great discovery of the Exhibition of the Painters of Reality, after which, an important canvas of his, the *Concert*, entered the Louvre Museum as the generous gift of M. Georges Wildenstein (Fig. 22).

Tournier recalls Georges de la Tour in more ways than one: by the bareness of his drawing, the static character of his figures and their always silent emotion—all maintain a pose and one is never given the impression of hearing a sound, even in the *Concert*, not an outcry, even in the *Battle*. Indeed, he has less originality and less subtlety than La Tour, the great painter of nocturnal displays, nevertheless, some of his canvases place him very high among the masters of the XVII Century.

We know little of his life. In a contract¹¹ for a painting (now lost) that he executed in 1624 for the canons of Narbonne, he expressly declares himself to be a native of Montebeliard (in the one-time province of the Franche-Comté which was a Spanish province for a long time). He is believed to have been born there between 1579 and 1600 of a painter father who had also established himself at Narbonne and whose first name was also Nicolas—to avoid confusion, Nicolas Tournier I.¹² The son, Nicolas Tournier II, with whom we are concerned, lived in Carcassonne for a while where he painted the *Entry of Louis XIII* (1622) a painting which has since been lost and which is considered as one of his greatest works. He is also said to have painted the portraits of the consuls of Narbonne of 1632. We do not know just when he established himself in Toulouse, and if, as is believed, he died there, we do not know when.

We know for certain of only eight paintings by him which are:

10. He has been erroneously given the first name of Robert, having been confused with Robert Tournières.

11. *Op. cit.* In this painting, below the Holy Ghost, Saint Catherine and Mary Magdalene are shown on each side of the Blessed Virgin holding the Child Jesus.

12. Nicolas Tournier I painted the consuls of Narbonne of 1600 and of 1603, paintings now kept at the Museum of Narbonne. The only one exhibited, that of 1600, is an excellent painting full of character in which the portraits are still treated in the Renaissance manner.

6. *Op. cit.* M. GAUTHERON also reveals that Jean Chalette married Françoise Parier, daughter of a painter of Puy-en-Velay. Is this a coincidence or the effect of artistic relationships between Puy and Toulouse?

7. In M. GAUTHERON's work (p. 36), Guy, like his brother John, is said to have been born on November 20, 1580. It is a printing error, to which the author himself called our attention.

8. M. GAUTHERON who, in his book, refused to attribute this painting to Guy François, has since subscribed to the opinion of M. CHARLES STERLING who restored it to that artist in the catalogue of the Exhibition of *Painters of Reality*. M. JARDOT, Inspector of Historical Monuments, discovered a canvas just like the one at Toulouse in the Cathedral of Cahors.

9. No. 37 of the catalogue of the Exhibition of the *Golden Age of Toulousian Painting* where, without any apparent reason, it is attributed to Antoine Rivalz.

1. *Judas Prostrated Before Joseph*, the only one that is signed and dated, 1655 (Narbonne Cathedral).

2. *Tobias and the Angel* (Narbonne Cathedral).

3. *The Blessed Virgin and the Child* (Toulouse Museum).

4. *Christ Taken Down from the Cross* (Toulouse Museum) (Fig. 7).

5. *Christ Taken to the Tomb* (Toulouse Museum) (Fig. 8).

6. *Battle of the Red Rocks* (Toulouse Museum) (Fig. 9).

7. *The Concert* (Louvre Museum).

8. *Christ on the Cross, the Virgin, Saint John, Mary Magdalene and St. Francis of Paul* (Issy Hospice).

To him are, moreover, attributed four paintings. The attribution of the *Supper at Emmaus* (Nantes Museum) made by M. Sterling and generally accepted, has, however, met with some opposition such as that of M. Isarlo¹⁵ whose feelings, I, personally, share. The painting is, incidentally, most beautiful.

Another painting attributed to that artist is the *Judas Prostrated Before Joseph* (Church of the Minimes in Toulouse). It is a replica or copy of the signed and dated painting of the Narbonne Cathedral. Not without merit, the Toulouse canvas is larger and of a golden harmony quite different from the one in Narbonne in which cold blue and green tones interplay. In both one finds the same loose treatment of the figures.

The *Dead Christ Being Held by Saint John and Wept over by the Virgin* (Narbonne Cathedral) represents another very plausible attribution.

Finally, there is, among the works attributed to the same painter, a *Dead Christ* (National Gallery, London). Having been unable to judge this painting except by its photographic reproduction, it is hard for us to offer an opinion. However, it does give the feeling of lying closer to Ribera (to whom, until now, it had been attributed) than to Tournier.

Other attributions were made, notably in the first catalogue of the *Golden Age of Toulousian Painting*, but they have nothing whatsoever to do with the work of Tournier.

Lacking proper data, it is difficult to establish a chronological sequence of this work which runs the gamut from Caravagist inspiration to in-

spiration by Rembrandt, reaching heights of superlative individuality.

In order to unravel this skein of complexities, it is well at this point to note some observations.

Tournier's paintings have always lacked spontaneity. They were achieved laboriously, and always, it seems, followed the model. Tradition has it that the artist was greatly at a loss the day the Black Penitents ordered the *Battle of Constantine*¹⁶ from him. He could not see himself painting a battle from the actual engagement. He seems to have been content to recreate, in his own way, the one painted by Raphaël, whose composition he took over in its entirety. He was, however, endowed with the soul of an artist, and, in at least one certain period of his life as a painter which, considering the normal process in the evolution of human life, is assumed to be the earliest, it triumphed over the fatal consequence of that mode of operation — the lack of warmth. Eventually his artist's soul asserted itself and in turn brought on a reaction.

Guided by these observations, we might establish the following sequence of his work.

First period: Youth and complete measure of the artist. The craftsmanship is outweighed by the emotional impulse: *Christ Taken to the Tomb*, *Tobias and the Angel*, *Christ Taken Down from the Cross*, the *Battle of the Red Rocks*.

Second period: Craftsmanship outweighs the emotional impulse — the *Virgin and Child*, the *Concert*.

Third period: Old age of the artist. Decline of his skill: *Judas Prostrated Before Joseph* (1655).

The Rembrandt influence, seen in this last, unexpected canvas, appears to be Tournier's reaction against the coldness of his previous works. It is quite in the order of things that the outer appearance is generally the last discovery to be made by the painter's eye.

Beside the paintings already mentioned, Tournier achieved a great many others, some of which appeared at the Town Hall Salons of the XVIII Century.¹⁷ A listing of them—religious or Biblical subjects, mythological ones,

genre paintings or realistic themes—gives proof that Tournier attempted everything and that there are many discoveries yet to be made regarding this artist's work which we still know very incompletely.

Contemporaneous with the work of Georges de la Tour and of Lenain, his work has the same handsome French character, at the same time recalling much older masters, probably because of the artist's scrupulous timidity. This sometimes gives Tournier the appearance of an "old-timer," and it is he who, in the midst of the XVII Century, painted a battle on a cartoon of Raphaëlesque in the manner of Paolo Ucello.

* * *

Now we again find a group of Chalette's pupils. Though one of them, Colombe du Lys, has left only two mediocre religious paintings, we know of Antoine Durand and Antoine de Troy primarily as portraitists, while the fourth, Hilaire Pader, presents himself as a painter with pretensions to all forms of paintings.

A portrait of the Languedoc poet *Goudoulin* which, one must admit, has none of Chalette's verve, has for a long time, been attributed to Antoine I de Troy (Toulouse 1608-1684). But its limpidity, its tone and its reality, entirely devoid of artifice, reminds one rather of Louis Lenain. In the absence of any positive work of Antoine de Troy, this attribution remains subject to revision (Fig. 10).

This is not the case with regard to Antoine Durand (Toulouse 1611?-1680), about whose work we are pretty well informed and who succeeded Chalette as painter to the Town Hall. Indeed, we know of a dozen or so of his capitulary miniatures for the "Annals" of the Town Hall. In these he shows conscientious ability but weak creative talent, for the *capitouls* are lined up alongside one another without concern for variation in pose or composition. He did make a creditable effort with the *Entry of Louis XIV with the Capitouls of 1658-1659* (Fig. 11). They are shown kneeling, with the chief of the Consistory in front presenting the book of the Gospels to the young king in his coach. On the sacred book, the monarch swears to respect the rights of the town. The figures of Queen Anne of Austria and the Duc d'Anjou appear behind him.

15. The list has been published through our efforts in: *Op. cit.* It can also be found in: *Op. cit.*

If the figures are slightly rigid, showing the artist's lack of experience with this type of composition, one must admit that the general coloring is very agreeable, and that the red, black and white robes of the *capitouls* vie beautifully with the large black mass of the coach and the gray mass of the three horses held in check by a particularly humorous figure—that of the coachman.

We also know of a few life size portraits by Durand that are not without merit. The best is at the Toulouse Museum. It is a portrait of a man in the manner of contemporaneous French portraiture. A discernible Parisian influence is explained by the fact that Antoine Durand had established himself in Paris before becoming painter to the Town Hall, returning to Toulouse at the request of the *capitouls* of 1645.

Of all Chalette's pupils, Hilaire Pader (Toulouse 1617-Toulouse 1677) showed the most boldness and ambition. He had pretensions to everything, even literature and poetry; but though not lacking in boastfulness, he did lack good taste. Unable to stay in one place, he was one of those vagabond painters who scoured their century. He was admitted to the Royal Academy in Paris, and boasted the title of Painter to His Exalted Highness Prince Maurice of Savoy.

Borrowings and influences are to be found in his often commonplace paintings, but these are compensated for by a sound, sometimes even masterly execution. This is the case in his very large canvas, the *Triumph of Joseph* executed for the Black Penitents of Toulouse, in which he has portrayed himself as Joseph, crowned with roses, clad in sumptuous raiment, seated in a still more sumptuous chariot drawn by magnificent white horses, and preceded by trumpeters amid an extraordinary gathering of people (Fig. 12).

This ostentatious canvas, said by M. de Chennevières-Pointel to be a "triumph of Gascon painting," is done in light tones, a break-away from the sombre colors used in Toulouse until then. During his travels, the artist had seen paintings in light tones; he had seen Rubens' work and that of Simon Vouet. In the manner of the former, he painted the group of women to the right; in the manner of

the latter, the one to the left.

Moreover, through the presence of his own two large canvases in the Chapel of the Black Penitents, the *Brazen Serpent* and the *Invention of the True Cross*, both in the Toulouse Museum, Simon Vouet left his mark on Toulousian painting. One may think that because his *Triumph of Joseph* was to be placed beside Vouet's works, Pader, who also painted dark canvases, this time chose to match brightness with the Parisian master, while Tournier's *Battle of Constantine* which decorates the same chapel, looks like "some black shoe polish" as stated by Dupuy-Dugrez in 1699.¹⁶

Pader was sometimes asked to work for the *capitouls* and painted some of their portraits in the "Annals." But it was impossible to hold such a restless person in the stationary position of painter to the Town Hall, and he does not appear to have formed any pupils.

* * *

Quite different is the case of another painter who did not come from Toulouse, but who spent a good part of his life and died there in 1673. He was born around 1620 in Paris where he may have been a pupil of Simon Vouet. Ambroise Frédeau was his name and he was a monk at the Augustine Monastery, in Toulouse. He stayed there from 1640 to 1643. Settled in his monastic life, working unceasingly on the decoration of his convent, Ambroise Frédeau found himself surrounded with disciples for whom his eclecticism must have represented excellent training.

We know nothing of his life prior to his arrival in Toulouse, whether the artist came directly from Paris, or had previously visited foreign countries—a thing common in the life of a monk at that time. His unusual manner does not seem to reflect French influences alone. To be sure, it shows the influence of Simon Vouet, but it also shows some Italian and Spanish influences, and a reminder of El Greco is perceptible in the painting of *Christ Appearing to His Mother After His Resurrection* (Church of Saint Peter), showing the elongated figure of Christ, the drapes with the long folds and the ardor typical of the Spaniard's compositions. There too can be found the cold blend of certain harmonies. Even more remarkable is his canvas, *Saint*

John of Tolentino Comforted by the Angels' Chorus (Fig. 13). The baroque in it veers to the Romantic. Divided in two, the upper part is composed of a golden sky peopled by angel-musicians and singing cherubs in Veronese tones, while the lower part, in an atmosphere cold and somber, shot through with glints of light, there group around the black-robed monk more angels with their musical instruments: cithern, violoncello, and book of plain-chants. Simon Vouet could have drawn the face of one of the angels, while other parts could easily have been the work of Prud'hon or Girodet. This canvas gives an astonishing musical impression. It is a truly celestial concert.

We know of only two other paintings by Frédeau, a *Saint Augustine in Adoration Before the Virgin and Saint John* (Musée de Toulouse) and *Saint Augustine Receiving the Monastic Robe from Saint Simplician* (Saint Anne's Chapel), paintings with a strange feeling of life, recently discovered by M. Isarlo.¹⁷

Among Frédeau's pupils, is Jean Pierre Rivalz (Lapastide d'Anjou, Aude, 1625-Toulouse 1706) who finished his studies in Rome. It is, however, as an architect, building some of the beautiful mansions in Toulouse, notably the Hôtel Saint-Jean, that he contributed most to his reputation. As a painter, he is less deserving. His large canvas of the *Visitation* which is still to be found in the Cathedral of Saint Stephen is carelessly executed, a fault which, to a lesser degree, is to be found in his *Clemence-Isaure*, a decorative painting for an overdoor of the Town Hall, now in the Toulouse Museum. For a long time, a portrait, in the Museum of Toulouse, considered as his own by himself, was attributed to him—a masterpiece in which he was portrayed leafing through the works of Vitruvius, his palette and brushes before him. In reality, the head alone was his work, the rest being the work of his son, Antoine Rivalz, who was certainly a great painter. It is the latter's son, the Chevalier Rivalz who, in 1751, gave the above information which he was in a position to know and which put the proper light on things.

Who was the teacher of André Lèbré (Toulouse? 1629-1700)? That

is a question one may well ask when confronted by his painting, as it calls to mind no style theretofore practiced in Toulouse. Local tradition has it that he was first a decorator of interiors, that he had sought some advice from Colombe du Lys and Antoine Durand but that, for the most part, his art had developed through his own efforts. Where indeed in Toulousian painting would he have found such a static expression, such feeling for the setting, this shimmering light and this revelation of the landscape which gives charm to his work without detracting from the intelligent treatment of his subject? His perception is completely modern. One may say that, even before Chateaubriand, he expressed "the undetermined peaks of the forests." In his compositions—about ten are known—the trees, the sky, the monuments themselves become actors and harmonized with the mood of the figures. And all this, before Watteau! In the *Vision of St. John at Pathmos* (Fig. 14), perhaps his most beautiful work, a bare tree trunk, yielding to the wind, bows before a tragic sky above a stormy sea. In *Abraham and the Three Angels* (in the Hospice of Bicêtre), which recalls the British pre-Raphaëlites, the entire upper half of the large canvas is given over to a splendid oak tree which endows it with amazing majesty. In *Saint Louis of Toulouse* (Church of the Minims), it is the cathedral of the town which seems to merge with the sky. Lèbré has applied this quasi-Impressionistic technique even to his portraits and painted the miniature of the *capitouls* of 1692, in the "Annals," in the same manner. Let us add that he was painter to the Town Hall for only a short while. His treatment of the portrait, although most clever, apparently did not please. He was too far ahead of his time.

Starting with brownish tones, his technique consists of gradually laying on lighter, transparent colors, until the final pure white is attained. He never finishes the contours abruptly, and does not hesitate to use strong shading. The finished work, a warm, golden harmony, gives an impression of richness which makes Lèbré one of the princes of the Corregian "sfumato."

With the de Troy brothers, we return to formal painting, to portrait

painting which they carried to rare perfection. They were the sons of Antoine de Troy to whom the *Portrait of the Poet Goudoulin*, already mentioned, is attributed. It was known that the elder brother, Jean de Troy (Toulouse 1638-Montpellier 1691), painted the *Immaculate Conception* for the Grand Carmelites of Toulouse, and that he had then, left for Montpellier where he had established an academy of art. The first portrait it is possible to attribute to him is that of *Jean Louis Fontanilles*, magistrate (Fig. 15), acquired by the Museum of the Toulousians of Toulouse in 1931. It is signed, and dated 1674. This point of comparison having been established, it permitted the restitution to Jean de Troy of a very important *Portrait of Madame de Mondonville* (Fig. 16)²⁹ noted in the catalogues of the Town Hall exhibitions of the XVIII Century as one of its greatest masterpieces and attributing to him, with the greatest likelihood, one of the masterpieces of the Montpellier Museum, the *Portrait of Elizabeth de Bonzi*. Jean de Troy had already painted this attractive person's brother, the Cardinal de Bonzi, in several versions, today kept by southern families and in the attribution of which family tradition enters. It is well to be more careful with other attributions; but it is enough that one can attribute an authentic masterpiece like the *Portrait of Madame de Mondonville* to Jean de Troy for his name to be inscribed henceforth as that of a great French portraitist, alongside the names of Philippe de Champaigne, Largillière, and Rigaud.

But it was the name of the younger, François de Troy (Toulouse 1645-Paris 1730) that took a place in this glorious group. Not without reason, for this painter who began with religious paintings of secondary interest in Toulouse, found his medium in the portrait which he went to practice in Paris (Fig. 17). Above all he was a Court Painter, and as such one can say that he escaped the Toulousian School. In him we pay homage to the painter-virtuoso of *Charles Mouton* (Louvre Museum), *Mansard* (Versailles Museum) and the *Mother, Child and Nurse* (the latter at the Grenoble Museum), but we do not find in him either that reserve or that

provincial integrity which give his brother a unique distinction.

Like François de Troy, Raymond Lafage (Fig. 18)—born in the commune of l'Isle-sur-Tarn toward 1656 (?)—also escaped the Toulousian influence through his vagabond life which helped to spread his reputation but whose disorderliness, if we are to believe his contemporaries, hastened the end. He died at the age of about thirty, no one knows where.

Tradition has it that he made a stay in the workshop of Jean Pierre Rivalz but he was already very skilled when he arrived and it is to be doubted that he learned anything there for he bears all the earmarks of a self-taught artist.

He was only a draftsman, but a draftsman bewitched, and, at a time when drawings were much in vogue and sought after, as indicated by the Crozat and Mariette Collections. Lafage made a very great reputation for himself. He was said to be another Michelangelo and it is written that he made Italy tremble.

Since then, it has been recognized that the impetuosity, the rapidity of his drawings indicated dexterity rather than science, and their author is viewed more as a virtuoso than as a great artist. It remains that this impetuosity, this ability, this temperament, are not common things and can be considered proof of the vivacity of southern temperament. Are they not the qualities that animate the work of another southerner, Fragonard? But the latter fortified them by his painter's gifts, which are totally lacking in Lafage.

In Jean Michel (Luzenac 1659-Toulouse 1709), conscientious interpreter of capitulary personages on the parchment of the "Annals," we again find a portrait painter of the truly Toulousian heritage of the Chalettes, Durands and Paders. He is not a great painter, but a good one who has left us the pleasant *Entrance of the Duc de Bourgogne and the Duc de Berry*, the sole specimen of his municipal work that was saved along with a few individual portraits of *capitouls*. As a painter of religious subjects, we owe to him a rather large painting of the *Marriages at Cana* (Toulouse Museum), a *Saint Exsuperius*, at the same Museum, a *Saint Elizabeth of Hungary* and a *Sainte*

Jeanne de Valois. (These two paintings are at the Church of Lardenne, near Toulouse.) All this is very honestly done but without much originality.

Meanwhile, painters from abroad had sojourned in Toulouse on various occasions. In 1668, the Italian, Antonio Verrius (Lecco 1636-London 1707) left there a *Marriage of the Virgin*³⁵ and a *Saint Felix of Cantalice*, both in the Toulouse Museum, works more decorative than profound. Fayet from the province of Champagne (Reims 1630-Toulouse 1708), executed the *Passage of the Red Sea* in the St. Stephen Cathedral of Toulouse, a large canvas of uneven quality, for the Black Penitents, and decorated the choir in the Carthusian church. Finally, with captivating skill, Toulouse was initiated to the type of painting with ruins and scenes of banditry by the Dutchman, Ferguson.

Antoine Rivalz (Toulouse 1667-Toulouse 1735), son of Jean Pierre Rivalz, also belongs to the XVII Century, even though his work in Toulouse was not begun until after his return from Rome, around 1700. In 1703, he was appointed Painter to the Town Hall and remained in that position until his death. His work therefore, takes its place in the first third of the XVIII Century. Yet, the work of no other painter is as typical of the Louis XIV period. It has all of its nobility, pomp and vigor; it is sometimes Poussinesque and at other times reflects Lebrun's compositions, but it is always backed by splendid craftsmanship, rich in clair-obscur, with bold contrasts, bursts of light and dramatic details. His miniatures in the "Annals," only four of which remain, recall the freedom of Chalette's compositions. His portraits are marvels of nobility and psychological truth. Glorified, not in the manner of Rigaud and Largilliere, but with realism, they hold that provincial integrity we have already found in the

portraits by Jean de Troy. His best ones are those of his father, *Jean Pierre Rivalz*, already mentioned with regard to this artist; his *Self-Portrait*, in the Toulouse Museum (Fig. 19), painted in the prime of life, as expressive as it is modest; that of the sculptor *Marc Arcis*; another *Self-Portrait*, this time elderly; a medalion portrait of his wife, in the Toulouse Museum, a touching tribute of the tenderness he felt for the companion of his life. Rivalz even attempted the historic portrait, painting a lady as Diana the Huntress (believed to be the wife of President de Riquet); it is his only known work of this kind (also at the Toulouse Museum), and the face is without doubt the least successful part of it. The scenery, however, is beautiful and one can see a finely painted hunting dog. Realism, indeed, is the dominant quality of Rivalz, superlatively proved by that astonishing *Son of the Apothecary of the Franciscan Monastery* (Fig. 20)³⁶ vigorously painted on the rough door of the pharmacy. In spite of old clumsy retouchings which ruined the hands, it is a zesty piece of painting, frankly popular in inspiration.³⁷

This sense of realism did not desert him, even when he painted large historical canvases for the Town Hall. For example, in the *Establishment of Ancyra* in the Toulouse Museum, after a composition by his father which was ruined, one finds a great deal more of Antoine's style than that of Jean Pierre. The very realistic portrait of the latter is in Roman attire.

One may prefer the Poussinesque subjects Antoine Rivalz used for his own enjoyment on smaller canvases: the *Death of Cleopatra* in the Narbonne Museum and the Musée Magnien at Dijon—he treated the subject twice; the *Rape of the Sabines* in the Toulouse Museum, or the small, im-

pressive likeness of *Saint William of Aquitania*. They are all museum pieces in the full sense of that term.

Rivalz excelled no less in religious paintings. *Christ on the Cross* and *Mary Magdalene*, which hung for a long time in the Hospice of Bicêtre, will eventually find its place at the Louvre, where this work belongs on all counts. *Urban II Consecrating the Basilica of Saint Sernin* in the Toulouse Museum (Fig. 21) is without doubt one of the masterpieces of this artist, who, with the simple gesture of an uplifted arm, a stern profile, and, above all, the enormous cape which in itself takes up three-quarters of the composition, has been able to express all the sovereignty and majesty of the pontiff.

Most certainly, Antoine Rivalz' talent is full of complexity. In it is not the Toulousian influence alone. The artist had traveled and lived in Italy for a long while, and one finds in his paintings reminders of great works he had seen, though perfectly assimilated and transposed through a vigorous personality. By virtue of a miraculous balance, by virtue of his strong individuality, he has been able to conciliate the realistic with the academic. Perhaps he should be blamed for having been the one to introduce the latter into Toulousian painting where it will remain during the entire XVIII Century. But is it really his fault? Is it not because those painters who followed lacked individuality? As proof: when true talent appears, such as Gamelin's—recalling Rivalz in many ways—he too will know how to conciliate the academic with the realistic, putting life into the former by use of the latter, and glorifying the latter by use of the former.

However, it is certain that in Toulousian Art, Rivalz marks the end of a great period.

PAUL MESPLE.

³⁵ Rivalz also made numerous individual capillary portraits from which it is not safe to judge his work. These works, ranking third among those that the Painter of the Town Hall was hired to paint, were always poorly done, by Rivalz as well as by the painters who succeeded him. It seems as though the official painter wore out his interest in the group portraits for the "Annals" and in the large painting for the decoration of the Town Hall (of the same type as Chalette's *Christ and the Capitous*, the

only one which we possess) and that he gave over the execution of the individual portraits to his pupils, himself taking on nothing but the faces. That is why the subordinate parts, clothing, hands, are often so poor.

MANET AND COUTURE

It was in 1850 that Edouard Manet entered the workshop of Thomas Couture. He was eighteen years old and the vocation of painting had a kind of irresistible appeal for him. His parents let themselves be convinced and gave their consent for him to follow his bent. He stayed with Couture for six years, from the age of eighteen to the age of twenty-four—the period during which a talent is formed and definitely crystallized.

This is a primary consideration of some value which it is important to bear in mind. Manet did not behave as a rebel, and although his ideal differed from that of his teacher, he worked for several years—and they were decisive years—under his direction.

However, beginning with that very moment, he had his own solid convictions regarding esthetics, and Antonin Proust reveals to us the nature of his convictions: "In spite of all his spirit and his tendency toward scepticism, he remained naïve. He was surprised by everything and amused by nothing. On the other hand, he reacted seriously to everything that pertained to art. On this point he was uncompromising. He was open to neither contradiction nor even discussion."¹ It would, therefore, not seem, at first glance, that he and the man who was his teacher were made to understand each other.

But who was actually the author of the *Romans of the Downfall* (or of the *Roman Orgy*) which had met with such astonishing success at the Salon of 1847? It was a curious man, in whose mind there mingled the most varied and sometimes the most contradictory ideas. His thematic paintings appeared as a mixture of academism and romanticism, a combination which, incidentally, defines all the theatrical element of that genre of historic painting which was so dear to many artists of the first half of the XIX Century.

* * *

But Couture was not only a painter of history; he was also a painter *per*

se. And it was from him that Edouard Manet learned his painters' craft—and a most masterly craft it was.

Shortly before he joined Couture's workshop, the latter had received an important commission, that of the *Enlistment of Volunteers in 1792*. It was the Government of 1848 that thus wished to commemorate the period in which the country's welfare had been in danger. But the painting was not completed, its execution having been stopped by the coup d'état of December 2; indeed, the new leaders of France considered it the work of "demagogues."²

But Couture had been very much interested in the subject and had labored "ardently" on its treatment. Manet could see his teacher working without let-up on the numerous sketches that he painted and drew.

The most finished canvas of that lot today belongs to the Colmar Museum, and a study of it is to be found at the National Museum of Fine Arts in Algiers (Fig. 1). The canvas represents a nobleman alongside a workingman, both enlisting for service. It is a remarkable piece of painting happily conceived, which, together with the portrait of a young woman of charming coloring also to be seen in the Algiers Museum, permits the judging of the qualities displayed by the artist when his mind was not obsessed by large historical compositions, in which, incidentally, many a detail sometimes proved to be of great artistic refinement.

It is obvious that he was a gifted painter and this could not leave Manet indifferent since he already felt himself essentially a painter, removed from all those purely literary considerations to which the Romantics had been particularly sensitive. Therefore, the advice which the teacher gave to his disciples was to be extremely useful. "One must make a habit," he liked to say, "of taking nature on the wing;" or again: "if we simply, naïvely copy what nature presents to us we shall soon discover that what we do is much superior to

what we had dreamed of."³

It is rather surprising to see the author of the *Romans of the Downfall* thus recommend freedom and spontaneity of vision, inspiration and technique. When speaking of Rubens he remembers the latter's formula that "the most beautiful painting is that of the first flow," and he believed that one could add that it is also the only enduring one, that which "possesses the pearl-juice and which, struck by the light of genius, itself becomes a pearl."

In this, Couture was a little like Louis David and Baron Gros who, in their teachings, showed themselves favorable to principles which they did not always apply in their own painting. Anyway, it was to the great colorists, such as Rubens, Velazquez, Titian and Veronese that his admiration went.

There is no doubt about Manet having largely benefited from such advice. Though he had nothing but aversion for historical painting, he was, on the contrary, very sensitive to everything Couture said about the great Venetians and the great Spaniards. It was indeed in Venetian painting that he asked for the lessons that a young artist may need. The admiration that he ended up by having for it, certainly reflected that held by Couture, the artist who had scarcely ever traveled, but who understood the art of Venice no less because of that. "The flame that burned in him for Veronese and Titian fired his eloquence, whenever, in conversation, the subject of Italy and its treasures was brought up."

And it is doubtless because of this that in the autumn of 1853 Manet left for Florence. It is from this trip that his copy of Titian's *Venus* in the Uffizi dates. As Ingres before him, he was attracted by the artists of the Quattrocento; proof of this can be found in certain drawings he made after Angelico, and in the beautiful copy of the portrait of Fra Filippino Lippi he brought back. In Paris itself, at the Louvre, he showed the same prefer-

ences: copying the *Virgin with the Rabbit* and the *Antiope and Jupiter* by Titian, as well as the superb portrait of Tintoretto by himself.

Another copy, that of the *Horsemen* by Velazquez, also dates back to this period of initiation, and in this predilection for Spanish painting he also followed the guidance of Couture.

The relationship between teacher and disciple must therefore have been rather strange. Edouard Manet must not have endured very well all the theatrical element in certain of Couture's works: but, on the other hand, how could he not have appreciated the sureness of his technique and the sudden outbursts of sincerity of which his writings bear the mark?

* * *

In any case, what is certain, is that in several of Couture's canvases there can already be found the color harmonies toward which Manet will tend. Let us consider the *Enlisting Nobleman* in the National Museum of Fine Arts of Algiers. There are in the dress of that figure the profound grays which herald those of the disciple as well as the yellows and the whites similar to those which he will like to use. The relationship in the technique of both artists is, then, striking; and this work particularly reveals what Manet owes to Couture.

In our opinion, too much emphasis has been placed on the antagonism which separated them. There should also be taken into account that which united them: the love for expressive and lively tones that both admired in Titian, Tintoretto and Velazquez. One is too ready to quote the unpleasant words they said about each other. But is it not interesting, on the other hand, to see the disciple keep on seeking the approval of the master even after having left the latter's workshop? There is something touching—and surprising—in that Manet's wish to please Couture even after having given up all hope of ever receiving from his former teacher anything ap-

proaching praise.

In spite of all the disappointment Couture's attitude could convey, Manet, without realizing it, remains his disciple, and there is no doubt about the five or six years which he spent in Couture's orbit having been more fruitful than is ordinarily believed by those who have not gauged correctly the talent and all the lessons of the author of the *Enlistment of the Volunteers*.

In the first canvas of the young painter there are reflected all the influences which are in part due to Couture's influence. But these do not prevent his artistic temperament from forcefully asserting itself. Between the ages of twenty-five and thirty he did some of the most significant paintings of his career, and in them there already manifests itself such individuality as to permit one to speak of the great precocity of his talent.

The *Absinthe Drinker*, dated 1859, could, of course, be taken as a kind of manifesto, and Couture was far from finding it to his taste. But it was not so far outside of French tradition, and one could, in addition, find in it certain color harmonies dear to Couture, in particular, his deep, somber grays. It was a portrait—and one of singular strength—of the strange Bohemian that was Colardet, whom Manet had met at the Louvre. It was the first manifestation of a state of mind that was to develop more and more in the works of the XIX Century: the painter picking his models from a rather sordid humanity. The realism which Courbet had stressed in that other manifesto-painting, the *Studio*, antedating the former by but a few years (1855), was having unexpected consequences and Manet thus came to represent an alcoholic in an atmosphere of human decay of which there had never before been an example in French painting.

One cannot attach too much importance to what was at that time a kind of program—one which, naturally, extremely displeased Couture, whose

opinion, however, Manet continued to seek; and this opinion, he was surprised to find not tinged with sympathy. To tell the truth, his former teacher was horrified by the vulgarity of the subject; and this, indeed, won over a certain following only in the circles that were favorable to anything that would renew the inspiration of painters. Baudelaire⁵ was one of his warmest defenders, while also pointing out to him everything that, from the technical viewpoint, this work owed to Couture.

As a matter of fact, Manet recognized it himself: "I was wrong," he said, "to make him some concessions and to prepare my first coatings according to his formula." He was deeply disappointed that these "concessions" had not attracted to him the sympathy of the man whose judgment, in spite of everything, was far from being indifferent to him.

To find in the *Absinthe Drinker* some of the chromatic vibrations which characterize the *Enlisting Nobleman* is in itself to establish the fact that the two painters had some ideas in common. One does not share the same studio for several years without some result. Certain habits are acquired which one cannot shake off easily; and that is why young Manet remained for a while faithful to the Couture gamut of colors. He also remembered the master's precept—"seize nature on the wing"—and his realism soon acquired a life and fantasy which were unknown to the austere art of Courbet. All this came to him partly through his contacts with the Italians and the Spaniards which Couture had largely advised. We must, therefore, consider the latter as one of the best conscience-guides during the crucial period in which there showed itself the astonishing precocity of a talent which beginning with that very period, felt itself inseparably bound to the fundamental traditions of French art.

JEAN ALAZARD.



NOTES

ON CONTRIBUTORS

SUR LES AUTEURS

MEYER SCHAPIRO

Professor in the Department of Fine Arts and Archeology at Columbia University, is one of the most authoritative scholars in the field of iconographical and historical problems pertaining to the study of Medieval art and its origins. His article in this issue of the "Gazette" is devoted to *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History* page 161

Professeur au Département des Beaux-Arts et de l'Archéologie de la Columbia University, New York, est un des savants les plus éminents dans le domaine des problèmes iconographiques et historiques relatifs à l'art médiéval et à ses origines. Son article dans ce fascicule, consacré à *La Place du Rouleau de Josué dans l'histoire Byzantine*, est traduit page 221

HANS TIETZE

together with Mrs. E. Tietze-Conrat, is the author of such notable books as the critical *Catalogue of the Works of Albrecht Dürer* (published in Augsburg and Basel between 1928 and 1937), a catalogue of the *Venetian Drawings of the XV and XVI Centuries* (New York, 1944) and of the most recent *European Masterpieces in the United States* (New York, 1947). A frequent contributor to the "Gazette," he now devotes an article to: *Unknown Venetian Renaissance Drawings in Swedish Collections* page 177

est l'auteur, avec Mme. E. Tietze-Conrat, d'ouvrages aussi importants que le *Catalogue des Œuvres d'Albrecht Dürer* et le *Catalogue des Dessins Vénitiens des XV^e et XVI^e Siècles* et, plus récemment, d'un livre sur les *Chefs-d'Œuvres Européens aux Etats-Unis*. Dans ce fascicule, il est représenté par un article sur les: *Dessins Ignorés de la Renaissance Vénitienne dans les Collections de Suède* (traduit) page 227

PAUL MESPLE

Conservateur du Musée des Augustins de Toulouse, est vice-président de l'Académie des Arts et membre de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles Lettres de la même ville, tout en faisant partie de nombreuses autres institutions culturelles de la même région; il a, en outre, consacré une série d'ouvrages à l'art et aux artistes toulousains. Son article dans ce numéro, *Une Ecole de Peinture Provinciale Française au XVII^e Siècle, L'Ecole de Toulouse*, relève du même domaine page 187

Chief Curator of the Musée des Augustins of Toulouse and Vice President of the Academy of Arts of the same city and of various other local cultural institutions, is the author of a series of books devoted to the arts and artists of the Toulouse region. His article in this number belongs to the same field: *A XVIIth Century French Provincial School of Painting, the School of Toulouse* (translated) page 231

JEAN ALAZARD

a créé, en 1930, le Musée National des Beaux-Arts d'Alger qu'il dirige et qui est devenu, sous sa direction, un des meilleurs musées d'art français. Professeur à l'Université d'Alger, Membre Correspondant de l'Institut de France, il s'est spécialisé dans l'art italien, ayant un ouvrage sur cet art en préparation (3 vols.). Son livre sur *Le Portrait Florentin* vient d'être traduit pour une édition anglaise. Mais il n'est pas indifférent à d'autres époques artistiques plus rapprochées de nous, comme en témoigne son article sur *Manet et Couture* page 213

Founder and Director of the National Museum of Fine Arts, Algiers, Professor, University of Algiers, Corresponding Member of the French Institute. His book on the *Florentine Portrait* has just been translated for an English edition, and the first volume of his large work on Italian art, his special field of interest, will appear shortly. But he is not indifferent to the study of other art periods closer to us as shown by his article: *Manet and Couture* (translated) page 239

BIBLIOGRAPHY

(CLARA BRAHM, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.)
page 219

Reproduced on the cover: Thomas Couture.—The Volunteer, study for the *Enlistment of the Volunteers* of the Colmar Museum, 1849.—National Museum of Fine Arts, Algiers.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

Reproduit sur la couverture: Thomas Couture.—Le Volontaire, étude pour l'*Enrôlement des Volontaires* du Musée de Colmar, 1849.—Musée National des Beaux-Arts d'Alger.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSEES 21-15
147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602